الآثـــار والفنون القبطيـــة

تأليف

الأستاذ الدكتور
عزت زكى حامد قادوس
رئيس قسم الآثار والدراسات
اليونانية والرومانيــة
كلية الآداب ــ جامعة الإسكندرية

الدكتور
محمد عبد الفتاح السيد
كلية الآداب ــ جامعة الإسكندرية
فرع دمنهــور

الطبعة الأولى
الإسكندرية
٢٠٠٠

الآثار والفنون القبطية



بسم الله الرحمن الرحيم



الإهـــــداء

إلى العطاء الذى لا يكل ولا يمل

إلى أساتذتنا .... الذين غاصوا معنا إلى حنايا الأعماق ليستجلوا لنا روح الحقيقة

إلى أساتذتنا الأجلاء جزاهم الله عنا خير الجزاء.... لمحة وفاء

إلى

فوزى الفخرانى

سامى شنوده

لطفى عبد الوهاب يحيى

مصطفى العبادى

عزيزة سعيد محمود

محمد عبودى إبراهيم

سوزان الكلزة

داود عبده داود　　　　أحمد حسن غزال

تقديراً وعرفاناً



المقدمة

قضت حكمة الله تعالى أن تكون تلك الأرض المباركة الطيبة مجمعا لتوجهات الإنسان عبر العصور والتاريخ ، فصاغت للإنسانية عقائدها بدءاً بالتوحيد والاعتقاد في البعث بعد الموت والإيمان بمبدأ الثواب والعقاب وانتهاء بالرسالة الخاتمة ومرورا باليهودية والمسيحية. فمن هنا دعا كليم الله فرعون مصر إلى نبذ الشرك وعبادة اله واحد لاشريك له وبذلك أعاده إلى جادة الصواب. وقد مكن الله هنا لنبيه يوسف في الأرض فجعله على خزائن مصر أمينا ومصلحا وهي نفس الأرض الطيبة التي استقبلت العائلة المقدسة ممثلة في العذراء ووليدها عيسى عليه السلام.

وعليه فان كان لكل مقام مقال ولكل حادث حديث، فحديثنا هنا عن القبطية التي جعلت من كنيسة مصر المدخل الذي دلفت به إلي قلب إفريقيا الوثنية، ولذا فقد استطاعت مصر — موطن العبادة الاوزيرية — أن تحتضن المسيحية وترتشف مقوماتها قطرة قطرة وتهضم أسسها وتختم رحيقها مسكا وتخرج من بطونها عسلا تنهل منه البشرية بل تحدت برهباتها وصوامعها وأديرتها بطش الوثنية الرومانية وجفاف وجدب الفلوات فظلت ثابتة على عقيدتها لا تلين لها قناة أو يهن لها عزم أو يرقأ لها جفن حتى أظهرها الله لتسلم الراية العقائدية فيما بعد لمن أرادهم الله أن يرثوا الأرض، فاستقبلت القبطية طلائع الفتح العربي لتبدأ عهدا جديدا في القرن السابع الميلادي.

مما لاشك فيه أن هناك صعوبة حقيقية في تحديد هوية الحركة الفنية في مصر خلال الحقبة المسيحية (الفترة من القرن الأول وحتى السابع الميلادي)، وربما كانت الصعوبة هنا تندرج تحت مفهوم الاختلاط الحادث في المجتمع المصري بتأثير الوجود اليوناني والروماني في مصر، ونتج عن ذلك ردود أفعال فنية وثقافية متباينة ومركبة عبرت عن المفهوم الشعبي في المجتمع المصري في تلك الحقبة. جاء الفن مكملا



للمتغيرات التاريخية ومواكبا للرؤية الدينية الجديدة ومعبرا عن ثقافة شعب لــه مــن الجذور الحضارية الكثير والكثير. فقد كان الفــن القبطــي يمثــل كيــان وشــخصية المصريين ويعبر عن همومهم ومعاناتهم وعقيدتهم في رؤية جديدة نابعة من أفكــارهم وتراثهم الشعبي.

من هذا المنطلق جاء هذا العمل ليضيف للدراسات الأثرية والفنية رؤية جديــدة عن الإنتاج الشعبي المحلى للفنان المصري — القبطي، رؤية تبحث عن حدس الفنــان وإبداعاته الشخصية في التعبير عن ثقافته أو عقيدته أو همومه ومعاناته، وذلك مــن خلال دراسة أسلوبه الشعبي في فن النحت القبطي، ورؤيته البيئية في التعــامل مــع عمارة كنيسته أو ديره، وأسلوبه في اختيار موضوعاته التصويريــة الجداريــة فــي الكنائس والقلايات والمقابر، ثم نغوص في أذواقه الشعبية اليومية في زخرفة نسيجه، ومشغولاته العاجية والخشبية، وأهمية فن الأيقونة بالنسبة له، إلــى جــانب أدواتــه الكنسية وأدوات الخدمة اليومية. تلك المقتنيات الأثرية هي بمثابة دلائل قائمة حتــى الآن لتعبر عن أصالة الفنان المصري وإبداعاته عبر العصور، قدمها لنا في بســاطة متناهية ورؤية إبداعية جديدة.

نحاول في هذا العمل أن نقدم لهذا الفنان تحية إجلال وتقدير من خلال تقديم كم من أعماله الخالدة في تلك الحقبة الهامة من تاريخ فنه عبر العصور. ولعل كتابنا هذا يعد محاولة متواضعة لكشف ما قد غمض عن البعض أو غاب أو كاد، ولعلنا نكون قد ُوفقنا في وضع لبنة في صرح الفن المصري عبر العصور، والله ولى التوفيق.

الإسكندرية فى ٧ يناير ٢٠٠٠

المؤلفان ..

عزت زكي حامد قادوس

محمد عبد الفتاح السيد



المحتويـــــات

الإهـــداء	
المقدمة	أ- ب
قائمـــة المحتويات	ج- هـ
الفصل الأول : التاريخ والفن... والمجتمع القبطى	١- ٢٠
الفن والمجتمع المصرى	١٦-٢٠
الفصل الثانى : فن النحت القبطى	٢١-٥٤
تقديم	٢٥-٢٦
أولاً: الموروث المصرى القديم والأسلوب الفنى للنحت القبطى	٢٧-٣٠
ثانياً: الأسلوب القبطى والأسلوب العالمى	٣١-٣٩
ثالثاً: المؤثرات اليونانية — الرومانية والنحت القبطى	٣٩-٥٤
الفصل الثالث : المواقع الأثرية والعمارة القبطية	٥٥-٨٩
أولاً: الهوية المعمارية القبطية المبكرة	٥٩-٦٤
ثانياً: العمارة الكنسية (عمارة الكنائس)	٦٥-٧٥
ثالثاً: العمارة الديرية (عمارة الأديرة)	٧٦-٨٩
الفصل الرابع : التصوير الجدارى فى الفن القبطى	٩٠- ١٧٩
تقديم	٩٤-٩٦
أولاً: المواد وصناعة الفريسك فى مصر	٩٧-١٢٤
أ- الفريسك. تعريفه وأنواعه	٩٧-٩٩
ب- الحوائط وطبقة الأرضية	٩٩-١٠٩

جـ- أدوات الفريسك ١٠٩-١١١
د- الألوان. مصادرها وصناعتها قديماً ١١١-١٢٤
ثانياً: الموضوع فى التصوير القبطى ١٢٥-١٤٤
أ- رؤية لموضوعات العهد القديم (التوراة) ١٢٦-١٣٠
ب- رؤية لموضوعات العهد الجديد (الإنجيل) ١٣١-١٣٦
جـ- التأثير الفرعونى والكلاسيكى فى الموضوع القبطى ١٣٧-١٤٠
د- ظاهرة التجسيد ١٤١-١٤٤
ثالثاً: الأسلوب الفنى فى التصوير القبطى ١٤٥-١٦٢
رابعاً: التصوير على الحنايا فى الفن القبطى ١٦٢-١٧٩
الفصل الخامس : فن النسيج القبطى ١٨٠-٢٠٩
تقديم ١٨٤-١٨٦
أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية ١٨٧-١٩٣
ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى ١٩٤-٢٠٩
الفصل السادس : الفنون الصغرى والأسلوب القبطى ٢١٠-٢٦٠
تقديم ٢١٤-٢١٥
أولاً: المشغولات العاجية ٢١٥-٢٢٨
ثانياً: المشغولات الخشبية ٢٢٩-٢٣٣
ثالثاً: فن الأيقونة ٢٣٤-٢٤٦
رابعاً: الأدوات الكنسية وأدوات الخدمة اليومية ٢٤٧-٢٥٥
خامساً: الزخارف القبطية ٢٥٦-٢٦٠

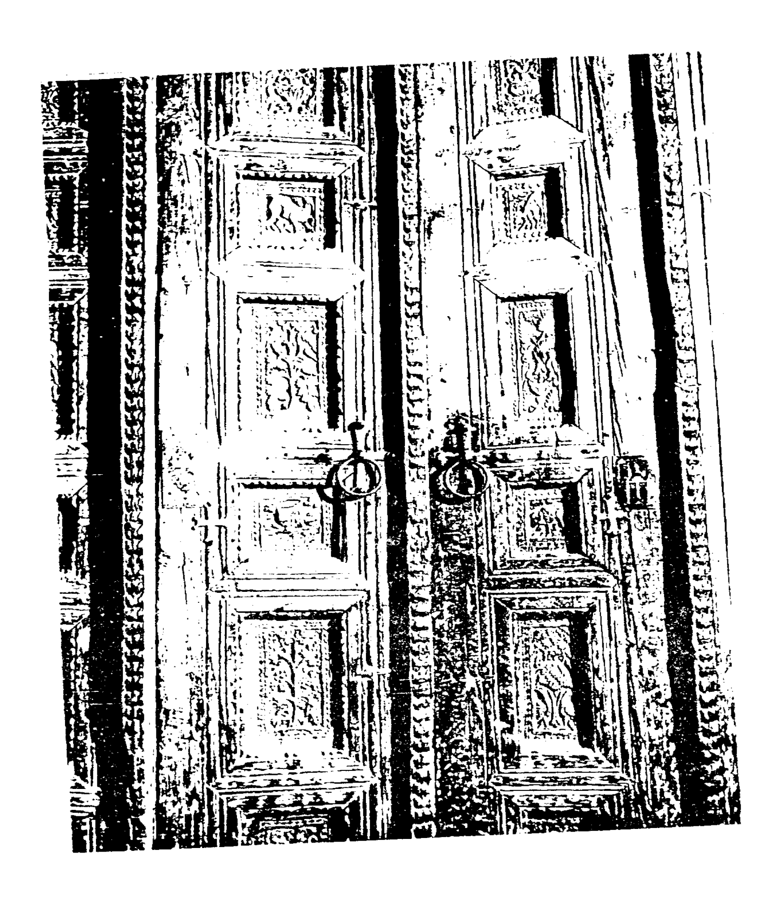
الفصل السابع : السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى	٢٦١-٣٠٠
أولاً: فن السحر وأصول الرمزية	٢٦٥-٢٧٤
ثانياً: النبوءة	٢٧٥-٢٨٠
ثالثاً: الرمزية فى الفن القبطى	٢٨١-٣٠٠
المراجـــــــع	٣٠١-٣٦٥
مراجع الفصل الأول: التاريخ والفن والمجتمع القبطى	٣٠٣-٣١٥
مراجع الفصل الثانى: فن النحت القبطى	٣١٦-٣٢٤
مراجع الفصل الثالث: المواقع الأثرية والعمارة القبطية	٣٢٥-٣٣٢
مراجع الفصل الرابع: التصوير الجدارى فى الفن القبطى	٣٣٣-٣٤٦
مراجع الفصل الخامس: فن النسيج القبطى	٣٤٧-٣٥٣
مراجع الفصل السادس: الفنون الصغرى والأسلوب القبطى	٣٥٤-٣٦٠
مراجع الفصل السابع: السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى	٣٦١-٣٦٣
قائمة الاختصارات الخاصة بالمراجع	٣٦٤-٣٦٥
الأشكـــــــــــال	٣٦٦- ٥٧٩



الفصـــل الأول

التاريخ والفن ... والمجتمع القبطى





التاريخ والفن... والمجتمع القبطى*

قبل ظهور المسيحية كانت الحالة الدينية فى مصر تشـــهد كمـاً مـن الأديـان المختلطة (المصرية والإغريقية والرومانية) بجانب اليهودية التى انتقلت إلى مصر مع بداية الحكم البطلمى وشاركت فى السياسة الرومانية فى بعض الفترات على حســاب المصريين، ولقد بلغت تلك الأديان أوجها فى العصر الرومانى وإن بدأت بصــورة أو بأخرى متأثرة بالسياسة الرومانية بعد أن تدخلت فيها عقيدة تأليــة الأبــاطرة أو مــا يطلق عليها (عبادة الإمبراطور)، والتى احتلت مكانة مرموقة منذ عــهد الإمــبراطور أوغسطس.

* مراجع هذا الفصل فى الصفحات من ٣٠٣ – ٣١٥.

ولقد كان لهذا الاختلاط فى المفاهيم الدينية والسياسية أثره فى أن فقد المصرى إحساسه بالعقيدة والروحانية والعدل والقيم الأخلاقية التى ورثها عن أجداده الفراعنة، وأصبح الدين سلعة أو سلاحاً فى أيدي المستعمرين يستخدمونه تارة فى التقرب والتسامح للشعب المصرى وتارة أخرى كسياسة لمحو جذور ديانته القديمة وطمس معالمها وذلك للحد من ظهور النزعات الوطنية التى كانت تمثل ذعراً لهم وبصفة خاصة فى عهد الإمبراطورية الرومانية إلا أن التمسك ببعض العقائد القديمة لدى المصريين كان هو السبيل وراء حفاظهم على مفاهيم الدين القديم، ولعل استمرار عقيدة التحنيط حتى العهد المسيحى المبكر تعد دليلاً على بقاء عقائد أخرى كالبعث والخلود والثواب والعقاب.

هكذا كانت الحالة الدينية فى مصر البطلمية والرومانية، وعندما جاء السيد المسيح بديانته الجديدة فى الشرق فى ظل الإمبراطورية الرومانية كانت الديانة الجديدة هى الوسيلة الجديدة التى لجأ إليها المصريون نحو مخلص من نوع آخر جديد وهو المخلص الدينى الذى يحقق لهم ما فقدوا من عقائد دينية وسمو روحى جردته الفترة اليونانية الرومانية. ولقد تبعت بشارة السيد المسيح حركات تبشيرية كثيرة وعظيمة قام بها تلاميذه خلال القرن الأول الميلادى فى معظم أقطار العالم القديم آنذاك.

ومصر التى كانت إحدى أكبر وأهم الولايات الرومانية قد وصل إليها الدين المسيحى فى وقت ظهوره فى فلسطين قبل مجئ القديس مرقس عام ٤٣ م بعدة سنوات.

وقد اختلفت المراجع التاريخية فى تحديد المكان الذى عبرت منه المسيحية إلى مصر، فالبعض يشير إلى الإسكندرية والبعض يرى دخولها عبر الصحراء الشرقية ومنطقة سيناء، وبينما يرى آخرون أن جنوب مصر كان السبيل لدخول المسيحية، ولكن تنقصنا الدلائل الأثرية والمادية والوثائقية الخاصة بتلك الفترة المبكرة للمسيحية والتى ترجح أحد تلك الآراء.

ولكن من الثابت لدينا أن القديس مرقس الإنجيلى أول مـــن بشـــر بالمســيحية رسمياً فى مصر والمدن الخمس الغربية، وكان ذلك فى الإسكندرية عـــام ٤٣م، ولـــم يجد المصريون أى اختلاف جوهرى فى مبادئ الدين الجديد بمقارنته بعقــائد دينـــهم القديمة بل لعلهم وجدوا فيه سمواً على كثير من الأفكار التى ألفوها واعتادوا عليـــها منذ القدم، مثل رسوخ فكرة التثليث التى أصبحت كأحد مفـــاتيح العقيـدة المســيحية والإيمان بها مع الفارق فى الجوهر التطبيقى لها، أيضاً من أهم العقائد المصرية التـى استمرت ووجدت لها أساساً فى الدين المسيحى هى عقيدة البعث والخلـــود والثـواب والعقاب، فهى وإن كانت من أهم تعاليم المسيحية فهى أيضـــاً مـــن أقـــوى العقـــائد المصرية القديمة، ومن هنا كان التقارب بين أفكـــار وعقـــائد المصرييـــن والعقيـــدة المسيحية الجديدة.

هكذا عند مجيء القديس مرقس بالمسيحية إلى مصر وجد أرضاً تموج بأشـــكال متعددة من الأديان والعقائد، وشعب متشوق للخلاص الروحى والفكرى معاً، فكان هـذا من أهم العوامل التى أدت إلى سرعة انتشارها فى كل أرجاء مصر.

على العموم يمكن أن ننسب للقديس مرقس ثلاثة أعمال هامة فى مصر، كـــانت فيما بعد معقلاً ومركزاً لأهم الأحداث الدينية والتاريخية فضلاً عـــن كونـــها الســـبيل الأساسى لانتشار المسيحية فى مصر خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميـــلاد، وهـــم التبشير بالمسيحية وكتابة إنجيله باليونانية مما ساعد على ســـرعة انتشـــار الديـــن الجديد فى كافة أرجاء مصر، الأمر الذى يشير من بعيد إلى إمكانيـــة ترجمتـــه مـــن اليونانية إلى المصرية القديمة لأهالى مصر العليا، إلا أن الوثائق التاريخية والأثريـــة لم تؤكد ذلك حتى الآن. والعمل الثانى كان إنشاء أول كنيسة للمسيحيين الأقباط بمدينة الإسكندرية عرفت فيما بعد باسم "الكنيسة المرقسية للأقبـــاط الأرثوذكســـية" لتصبـــح مركزاً دينياً لهم ورمزاً لتجمع واتحاد المسيحيين فى مصر. أما العمل الثالث له فـــهو مساهمته فى تأسيس أول مفاهيم الدين الجديد مما أدى إلى زيادة الإقبال عليـــه فـــى

القرون الثلاثة الأولى واستمر عطاؤها خلال القرون من الرابع وحتى السابع الميلادى.

وبالفعل كانت تلك الأعمال أسساً مساعدة فعالة للمصريين فى التمسك بالمسيحية أمام ظاهرة عدوانية ظهرت مع بداية ظهور المسيحية فى مصر والولايات الرومانية عموماً، ألا وهى الاضطهادات الرومانية الوثنية للدين والمتدينين بالمسيحية.

فقد شهدت القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد أحداثاً أثرت بشكل مباشر على المفاهيم الاجتماعية والدينية المبكرة للدين المسيحى، وكانت الاضطهادات الوثنية من جانب الإمبراطورية الرومانية والتى تعرض لها المسيحيون من أهم هذه الأحداث.

اتخذت هذه الاضطهادات أشكالاً متخلفة، بدأت بالهجوم الوثنى على مقر الكنيسة القبطية فى الإسكندرية فى عهد الإمبراطور نيرون، ثم الثورات العارمة للرومان ضد اليهود فى مصر والمذابح الجماعية التى ضمت اليهود والمسيحيين معاً فى عهد الإمبراطور تراجان، إلى أن بدأت الاضطهادات الكبرى من جانب السلطة الرومانية مع حكم الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس بعد أن أصدر مرسوم عام ٢٠٢م ضد المسيحية، وصار اضطهاد المسيحية هو السياسة الرسمية للدولة، فى حين ظل المسيحيون طوال هذه الفترة يعانون من شتى صنوف العذاب، والاضطهاد لصالح الوثنية وعبادة الإمبراطور إلى أن بلغ الأمر ذروته خلال فترة حكم الإمبراطور دقلديانوس.

فى عهد دقلديانوس شهد المسيحيون فترة ما سمى بالاضطهاد الأعظم، والتى شهدت أبشع أنواع الاضطهاد والعذاب رغم المقاومة الباسلة التى بدأها المسيحيون واستشهاد أعداد كبيرة منهم.

وعلى الرغم من ذلك فقد فشل الرومان فى القضاء على الدين الجديد كما فشلوا فى الإبقاء على عبادة الإمبراطور، وعلى العكس زاد الانتماء للوطن وكراهية الرومان من جانب المصريين، و وبدأت قواعد المسيحية فى الرسوخ، حتى جاءت فترة حكم الإمبراطور قنسطنطين الذى أصدر مرسوم ميلان وأنهى بذلك حرب السلطة ضد

المسيحية بل واعتنقها هو نفسه، مما أعطى للدين المسيحى مزيدا من الاستقرار والرسوخ، الأمر الذى مهد له وللمسيحيين سبل القضاء على الوثنية قضاءا مبرما بالرغم من محاولات الردة التى ظهرت فى عهد الإمبراطور جوليانوس.

لم يكن انتصار المسيحية على الوثنية خيرا كله، فسرعان ما فتح الباب أمام حركات البدع والهرطقة تحت اسم الحرية الدينية، فظهرت المنازعات التى بدأت فى ثوب دينى ثم اتخذت جانب المصالح الخاصة والأغراض السياسية.

وشهدت الفترة من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى ظهور الكثير من البدع والهرطقة التى تأثرت فى البداية بمظاهر الديانة اليهودية والديانات الوثنية القديمة، الأمر الذى أدى إلى ازدهار المدرسة اللاهوتية فى الإسكندرية للتصدى لتلك البدع والهرطقة بجانب كنيسة الإسكندرية.

ومن أهم مظاهر تلك الفترة، الجدل الذى ثار حول طبيعة السيد المسيح، والذى أدى إلى ظهور المجامع الدينية المتعددة، ومن أبرزها مجمع (خلقدونيا) وما ترتب عليه من نتائج أدت إلى زيادة الخلاف بين الفرق الدينية المختلفة وما أتت به من مذاهب ولم تزدهم هذه المجامع إلا تفرقة ونزاعا.

وقد أدت هذه النزاعات فى الحقيقة إلى انقسام العالم المسيحى لسلطتين، سلطة روحية وأخرى دنيوية تخضع للمصالح الشخصية والأغراض السياسية وتحركها الإمبراطورية البيزنطية، أما السلطة الروحية والتى تدافع عن الغرض الدينى البحت كانت تمثلها كنيسة الإسكندرية، والتى دافعت عن المذهب ذى الطبيعة الواحدة والذى انتشر فى مصر والشرق على حساب المذهب ذى الطبيعيتين الذى دافعت عنه كنيسة روما وكنيسة القسطنطينية.

من هنا نشأت صراعات عنيفة بين الحكم البيزنطى وبين مسيحى مصر والشام بسبب تمسكهم بعقيدتهم، إلى جانب ازدهار الروح الوطنية لديهم وذلك لعوامل كثيرة أخرى لعل أبرزها بجانب السياسة الدينية الأحوال الاقتصادية السيئة فى الجانب الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية آنذاك.

ورغم محاولات الأباطرة لحل هذا النزاع المذهبى، فإن أنصار كـــل اتجـــاه قـــد تمسكوا بعقيدتهم، واستمرت الانقسامات كما هى، وامتد الصراع الدينى ليتحول إلــــى صراع سياسى يشمل الإمبراطور وسلطانه السياسي وحفاظه علــــى مكانتـــه ومكانـــة الإمبراطورية الموحدة، كذلك صراع شـــعبى بيـــن المصريـــين الأقبـــاط واليونـــانيين والبيزنطيين، استمر الحال هكذا إلى أن جاء الفتح العربى الذى رحـــــب بـــه الأقبـــاط للتخلص من الاضطهاد السياسى والدينى والفكرى الذى فرضه عليهم البيزنطيون.

هكذا كانت قسوة الحياة التى عاشها المسيحيون الأوائل حتـــى بعـــد الاعـــتراف بالمسيحية من اضطهاد رومانى وثنى تعسفى لم يلبث أن انتهى ثم جاء اضطهاد مـــن نوع آخر اضطهاد فكرى ودينى تمثل فى الفترة من نهاية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السابع الميلادى.

وكان لابد من وجود مظاهر حية للحياة الاجتماعية فى تلك الفـــترة، وإن كـــانت الحياة الدينية قد طغت بظروفها وهمومها على التاريخ الاجتمـــاعى، إلا أننـــا نلمـــس بعض المظاهر المميزة والتى من أبرزها ما تميز به مسيحيو مصر بتمسكهم بدينـــهم الجديد بصورة كبيرة، الأمر الذى وصل ببعضهم إلى حالة الترحال والبعد فى الصحراء لمزيد من التقرب الإلهى ومزيد من التصوف والزهد، فكان نظام الرهبنة الذى نشأ فى مصر حال دخول المسيحية فيها، فقد قيل أن القديس مرقس هو الذى علمها وأشـــار بها لمسيحيو مصر الأوائل، إلا أن نظام التبتل والانفراد للتعبد كان معروفا مـــن قِبَـــل المصريين ولا سيما اليهود منهم.

ويعتبر القديس فرونتونيوس Frontonius هو أول من أسس ديرا مسيحيا عام ١٥١م فى منطقة وادى النطرون، إلا أن الرهبنة بمعالمها الحقيقية لم تعرف جيدا فـــى مصر إلا فى عهد القديس بولا (٢٢٨-٣٤٣م) والقديس أنطونيـــوس (٢٥١-٣٦٥م) والتى كانت تسير على نظام التوحد والانفراد Eremitism حيث ينفرد الراهب فـــى مغارة ليقضى حياته فيها منعزلا عن البشر. وفى عهد القديس باخوميوس الذى لقـــب بأبى الشركة لأنه أول من بدأ حياة الشركة فى الرهبنة Conobitic فى عـــام ٣١٨م،

وبعد ذلك يظهر نظاما ثالثا يجمع بين تجمع متوحدين أنشأه القديس مقـــاريوس بيـــن عامى ٣٤٠-٣٦٠م فى منطقة وادى النطرون وكاليا.

ولما كانت خاصية الانفراد على أن يعيش الناسك أو المتوحد إما فى مغـــارة أو كوخ "قلاية" أو مقبرة قديمة، أو داخل معبد وثنى، أو حتى على عمود شاهق، قد نتـج عن ذلك انتشار القلالى Cells والأديرة Monastery فى كافـة أرجـاء الصحـراء المصرية مع مطلع القرن الرابعالميلادى، هذه المراكز كانت تتركز فـى جبـل نتريـا Nitir ومنطقة القلالى "كاليا" Kallia، ناحية دمنهور حاليا، وبريـة شـهيت Shiet بوادى النطرون، والصحراء الغربية "إقليم مريوط" وصحراء البحر الأحمـر وسـقارة وسوهاج وأسيوط وإسنا وأسوان والنوبة.

وقد أخرجت لنا تلك المناطق نظما معمارية وفنية جديـدة ومتعـددة الأسـاليب وتواكب طبيعة السلوك الدينى والبيئى الذى نشأت فيه ونمت فى كنفه، وتعـبر عنـه حاليا معظم الأديرة التى لا تزال تمارس نشاطها الدينى فى الصحراء المصرية حتـى الآن.

المظهر الآخر من مظاهر الفترة المسيحية المبكرة، اللغة القبطية، حيث نلاحـظ أنه عقب قرار مجمع خلقدونيا أصدرت الكنيسة القبطية قرارا بأبطال استعمال اللغـة اليونانية فى الكنائس القبطية واستخدام اللغة القبطية بدلا منها، مما يؤكد على أن تلك اللغة كانت قائمة فى مصر قبل منتصف القرن الخامس الميلادى ولكن كـان لانتشـار اليونانية بين المصريين عاملا مؤثرا فى الحد من اسـتعمال القبطيـة والتـى كـانت منتشرة فى صعيد مصر فى الفترة المبكرة، فضلا على أن اللغة اليونانية كانت اللغـة الرسمية لدى المصريين منذ العصر البطلمى وحتى نهاية الفترة الرومانية.

وبالرغم من ذلك فقـد كـانت اللغـة المصريـة القديمـة بخطوطـها الثلاثـة (الهيروغليفية والهيراطيقية والديموطيقية) معاصرة لليونانية آنذاك وخاصة فى صعيد مصر التى حافظ أهله على تلك اللغة وأن استخدموا اليونانية كلغة رسمية منذ العصـر البطلمى فى كتابة العقود الخاصة بالشراء أو البيع أو الزواج وخلافـه، مما مـهد

لوجوب اختلاط اللغتين المصرية القديمة واليونانية فى تلك المنطقة، وهو الأمر الذى نتج عنه وجود خط يونانى فى لهجة مصرية صميمة كوسيلة تبرر غاية مطلوبة آنذاك، فجاءت اللغة القبطية أو المصرية الرابعة "بعد الخطوط الثلاثة" لتكتب بحروف يونانية مدة من الزمن قبل ظهور الدين المسيحى، حيث عثر على نصوص وثنية كتبت بالخط القبطى – أى لغتها مصرية وحروفها يونانية ممزوجة ببعض الحروف الديموطيقية وترجع إلى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الثانى ق.م وتلك النصوص محفوظة حاليا فى المتحف البريطانى بلندن ومتحف اللوفر بباريس.

تلك كانت البداية، ولكن لماذا أطلق عليها اللغة القبطية؟ فى الحقيقة نجد أن الاتجاه الأقرب إلى الصواب نحو كلمة قبط جاء من التسمية اليونانية Αἴγυπτοσ والتى جاءت من اسم مدينة منف "معبد الإله بتاح بمنف" والذى كان يكتب (حا كا بتاح) وتعنى (بيت الروح بتاح) ومنها جاءت ايجبتوس التى كانت تطلق على القطر المصرى عموما.

وقد كان المصريون ينطقونها باللغة المصرية اليونانية الديموطيقية جبت أو (جبط)، وبعد الفتح العربى لمصر قسم العرب سكان مصر إلى فريقين الأول يضم اليونانيين والرومان وأطلقوا عليهم اسم "الروم"، والثانى يضم كافة المصريين والسكندرين وأطلقوا عليهم اسم "جبطا" باللغة الدراجة آنذاك. والتى صارت (قبط) بعد أن ميز الدين الإسلامى بين المصريين الذى أسلموا وبين المسيحيين الذين فضلوا البقاء على دينهم، ومن هنا أصبحت كلمتا قبطى ومسلم تطلق على سكان مصر المسيحيين والمسلمين.

واللغة القبطية هى تطور معقد للغات المصرية القديمة، فهى الشكل الوحيد الذى يكتب بحروف متحركة أدخلتها اللغة اليونانية، فضلا عن تعدد اللهجات وتعدد الاستخدامات لكثرة المؤثرات اللغوية بها، فاللغة القبطية فى بدايتها المبكرة استخدمت حروف الهجاء اليونانية بنطقها ونحوها وكافة مميزاتها اللغوية، وزاد عليها سبعة حروف مختلفة النطق اقتبستها من الكتاب الديموطيقية للتعبير عن أصوات سبعة

حروف لا توجد فى اللغة اليونانية، ونظرا لأن الحروف الديموطيقية فى الفترة المتأخرة تكتب بعدة أشكال فضلا عن طبيعة المصريين فى اقتباس لهجات مختلفة ساهمت فيها المؤثرات البيئية وتنوع الجنسيات والموقع الاستراتيجى لمصر وسط العالم القديم، ومن هنا أصبحت اللغة القبطية لغة لهجات مختلفة يصل عددها إلى خمس لهجات رئيسية.

تنقسم تلك اللهجات إلى قسمين، لهجات مصر السفلى وتضم (البحيرية) فى الإسكندرية وما جاورها من الدلتا ونتريا، لهجات مصر العليا ومنها (الصعيدية) اللهجة الأم وهى لهجة مدينة طيبة وما يجاورها من الجزء الشمالى للنيل حتى أسيوط، وهناك (الفيومية) فى إقليم الفيوم وما جاوره، (والأخمينية) تحدث بها أهالى أخميم، (والمنفية) تحدث بها أهالى منف ثم امتزجت مع الصعيدية من جهة والبحيرية من جهة أخرى، وهناك اللهجة (البشمورية) والتى كان يتحدث بها اليونانيين فى منطقة شرق الدلتا وكتبت بحروف يونانية فقط ثم انضمت إلى البحيرية بعد ذلك، من هنا نجد أن تعدد اللهجات جاء وفقا للمؤثرات البيئية فى كل منطقة، إلا أنها فى النهاية انحصرت فى نطاق لهجيتن الصعيدية والبحيرية، تبعا لنسبة التأثير اللغوى للمصرية القديمة واليونانية على كليهما.

وإن كنا نتحدث عن اللغة القبطية وآثارها على فن التصوير فإننا نلمس نفس التطور اللغوى من اليونانية إلى القبطية على الصور الجدارية. ففى الفترة من نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادى استخدم الفنان مفردات اللغة اليونانية البحتة فى كتابة السماء والصفات المراد تشخيصها والنصوص المستوحاة من الترجمة السعبينية مثل:

ΕΡΥΘΡΑ, ΔΑΝΙΕΛ ΕΝ ΛΑΚΚΩ, ΙΩΝΑΣ, ΑΒΡΑΑΜ, ΕΠ ΑΠΠΔΑ ΚΑΙ ΚΑΣΙΣΙΛΙΣΚΟΝ ΕΠΙΒΗΣΗ ΚΑΙ "ΙΣΡΑΗΛΕΤΙΑΣ, ΚΑΤΑΤΠΑΤΗΣΗΣ ΛΕΟΝΤΑ ΚΑΙ ΑΡΑΚΟΝΤΑ

(البحر الأحمر، دانيال فى الجب، يونان، إسرائيل، إبراهيم، "وعلى الأفعى وملك الحيات تطأ. وتسحق الأسد والتنين (التمساح)".

تلك أمثلة عديدة على مدى اهتمام الفنان المسيحى المبكر باستخدام اللغة اليونانية فى التعبيرات اللغوية المواكبة للصور الجدارية فهى تزيد من قوة الإدراك لدى المشاهد بجمعه بين المفهوم التصويرى والمضمون اللغوى.

ومع صور الفترة الثانية من منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السابع الميلادى تغيرت الرؤية اللغوية تماما وأدرك الفنان أهمية اللغة المحلية بالإضافة إلى الشعور الوطنى آنذاك، فكن انتشار اللغة القبطية على الصور الجدارية لمعظم الكنائس والأديرة أمرا مواكبا لقرار الكنيسة القبطية باستخدامها فى صلوات الكنائس بدلا من اليونانية، ومن هنا نجد معظم صور تلك الفترة كتبت نصوصها وأسماؤها لاثبات تواجدها وانتشارها تعبيرا عن موقفها ضد اللغة اليونانية ومذهبها الملكانى.

والاختلاف بين اللهجات القبطية ليس كبيرا، فالحروف الديموطيقية التى تميزت بها تلك اللغة هى ϣ. ϥ. ϩ. ϯ. ϭ هذه الحروف متطورة (خطيا) عن أصولها الهيروغليفية، وكان اختلاف النطق لهذه الحروف هو العامل الأساسى فى ظهور اللهجات بالإضافة إلى تأثير اللغة الهيروغليفية وكلماتها فى النحو القبطى وبصفة خاصة فى لهجات مصر العليا، بينما تأثرت البحيرية ببعض الكلمات اليونانية.

وقد كان لانتشار اللغة القبطية أثره العام فى وجود آثار أدبية قبطية، وإن كانت تندرج تحت مفهوم النصوص الدينية أو اللاهوتية إلا أننا نجد لها اختصاصات أخرى فى الفلك والسحر والطب، ولكنها تتصل بطريقة أو بأخرى بمفهوم النصوص الدينية، فضلا عن ترجمة الكتب المقدسة من العهدين القديم والجديد باللغة القبطية من اليونانية مثل كتب الترجمة السبعينية والأناجيل القبطية، كلها ترجمت بعد منتصف القرن الثالث الميلادى وأوائل القرن الرابع الميلادى إلا أن انتشارها لم يكن حادثا إلا عقب قرار الكنيسة القبطية بعد مجمع خلقدونيا عام ٤٥٠م، من هذا التاريخ أرخت

معظم الآثار الأدبية المكتوبة باللغة القبطية التى منها أقوال نسكية للرهبان ومواعظ وخطب ورسائل وغيرها.

تلك كانت بعض الملامح التاريخية لتلك الفترة بعناصرها الاجتماعية والسياسية الدينية والثقافية حتى منتصف القرن السابع الميلادى، وبقى أن نؤكد أن تلك الأحداث بتنوعاتها المختلفة من اضطهاد دينى يقابله تمسك للمصريين بدينهم الجديد وثبات العقيدة وظروف اقتصادية متدهورة واحتلال رومانى فى فترة ما قبل القرن الرابع الميلادى، تلتها مرحلة جديدة اتسمت بحرية العبادة وانتشار المسيحية إلا أنها لم تتجرد من الأحداث الدينية التى أثرت فيها كصراعات مذهبية واضطهاد فكرى للكنيسة القبطية ومذهبها وظهور النزعة الوطنية ونموها ضد الاحتلال.

كل هذا واكبته نهضة فنية مميزة تساير ظروف المجتمع فى المرحلتين، مرحلة ما قبل الاعتراف وحتى مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، ومرحلة أخرى نعتبرها نتيجة لأحداث ما بعد قرارات مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، واستمرت حتى دخول العرب مصر فى ٦٤٠-٦٤١م فتبدأ فترة جديدة من تاريخ المصريين.

الفن والمجتمع المصرى

كانت الحياة الفنية فى العصر الإمبراطورى المتأخر والبيزنطى المبكر (الفترة ما بين القرن الثالث حتى السابع الميلادى) أشد تعقيدا من الحياة الفكرية والتاريخية، فهى وإن كانت خاضعة بكل مقوماتها للتقاليد الموروثة فى مصر إلا أنها تأثرت بشدة بالصعوبات المادية والأزمات الاقتصادية، الأمر الذى انعكس بصورة كبيرة على الإنتاج الفنى الذى تميز بأنه كان أقل خصوبة فى النواحى الفنية والاقتصادية والمادية وأقل من الناحية العددية، بينما كانت موضوعاته أكثر عمقا وتنوعا وتأثيره كان مباشرا فى المجتمع، وتجاوبت مع التطورات المتلاحقة للذوق العام وتنوعه واختلاطه الغريب بالأفكار الدينية والفلسفية الروحية. ويمكن القول بأن الفن قدساير آنذاك تلك المتغيرات الاجتماعية فى مجتمع تميزه أصول حضارية ثابتة وتوازن بين الحياة الدينية والاجتماعية والمتطلبات الروحية الجديدة التى اتخذت طابعا أشد إلحاحا، الأمر الذى وضع تلك المتطلبات فى الدرجة الأولى من الاحتياجات الفردية والجماعية على حد سواء.

ومن منطلق الفردية الروحية (الدينية وإحساس العزلة الواضح تجاه السلطة الرومانية) التى يمكن أن نعتبرها (مجازا) نموذجا صارخا ضد الحياة المعاصرة تحت الحكم الرومانى، وهو نموذج تدعمه الأفكار الدينية والفلسفية. لذلك شاركت هذه الفردية فى التعبير عن متطلبات العصر خلال مجتمع يتدهور اقتصاديا وسياسيا ودينيا، وجاء هذا التعبير من الناحية الفنية مشتتا فى المقومات الفنية، ومحددا للتعبير عن القومية المحلية، وأصبح هناك اتجاه يميل نحو مفهوم الفن وليد عصره، والذى تميز بالتنوع والاختلاط والتأثير والغموض والخيال الجامح سواء من خلال الموضوعات أو الرموز التى جسدت روح العصر منذ دخول وانتشار المسيحية فى مصر وحتى الفتح العربى الإسلامى.

ففى خلال العصر البطلمى كان يمكن للباحث أن يفرق بوضوح بين سمات الفنون الشرقية وسمات الفنون الغربية، وهى حالة المقارنة بين الجمود الفنى والحيوية الفنية، وبالتالى فإن خصائص الفنون الشرقية ظلت تتسم بالجمود الحركى، والغموض الفكرى، والتحديد الخطى الحامى أو المقيد للوحة والتقيد بأساليب موروثة، مع الإقلال من المؤثرات الغربية الخارجية، تلك السمات الأساسية هى التى نمت وتطورت واستقرت فى الشرق منذ زمن طويل. وقد ظلت تلك السمات حائطا صلدا راسخا كظواهر محلية ضد التيارات العالمية المفروضة عليها وفقا للمتغيرات السياسية الحادثة آنذاك، ولا سيما فى العصر اليونانى – الرومانى، فعلى الرغم من طغيان الفن الإغريقى الوافد من ناحية القوة الجمالية الدنيوية، إلا أن هذا الفن فى مصر، قد استقر فقط فى المدن اليونانية الرومانية التى أنشئت لغرض سياسي فى مصر مثل الإسكندرية وفيلادلفيا (الفيوم) أوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا، أنتينوبوليس، بينما ظلت الخلفية المحلية طاغية فى بقية الأقاليم المصرية ثابتة وراسخة أمام تلك التيارات الفنية، وكان هذا الصمود المحلى بالنسبة للحياة الاجتماعية ذا نزعة خاصة وقوية وصعبة التغيير إلا فى حدود معينة، حيث تلاشت خصائص تلك المؤثرات الفنية سواء الخارجية أو الداخلية، واندمجت معا بحكم المعايشة والاستقرار الغربى القائم فى مصر، وكذلك روح وتطورات العصر وطرزه وأزماته وخلافاته وتطلعاته. وقد اندمجت جميع تلك العوامل معا وأصبحت دستورا جديدا ومنهلا حضاريا ولد من جديد فى مصر، برؤية مختلفة فكريا ودينيا وقوميا وفنيا صاحبتها رؤية جديدة ابتعدت فيها العناصر الفنية عن المثالية الجمالية وغاصت فى المحلية بعد أن تولت وظيفة جديدة ومحددة تخدم مفهوم الروحانيات الدينية وتدافع عن القومية الاستقلالية من الناحية الدينية والسياسية.

إن الفن العالمى بمفهومه الشامل فى العصر الإمبراطورى لا يخرج عن كونه ضلعا أساسيا فى النظرية السياسية الرومانية، وهو هنا يتجلى فى مفهوم فن البورتريه الخاص بالأباطرة الرومان، والتى اقترنت من الناحية الدينية بعبادة

الإمبراطور حتى تحقق توازن سياسي ودينى مع سمة هذا العصر الذى اختلطت فيه الأفكار السياسية والدينية معا، تلك السمة قد عكست ردود أفعال متباينة عند الشعوب المحتلة فى تحفظات على النظام السياسي والدينى والفنى، وهى العناصر الأساسية التى كان يقابلها الشعب برؤية معادية دائما، وبالتالى صارت الأنماط الفنية الرومانية أو مفهوم الفن العالمى آنذاك، أنماطا سياسية مرفوضة على المستوى الشعبى، وكانت سببا من أسباب ظهور الفنون المحلية أو عودتها فى صورتها الجديدة، فالفن الذى نعنيه هنا جاء مواكبا لأكثر من مقوم وأكثر من رد فعل، ولكن الدور البارز لدينا آنذاك، كان منصبا ــ كرد فعل ــ ضد النظام السياسي الدينى الفنى الخاص بالرومان فى مصر.

كما تبرز لنا عوامل أخرى تجلت آنذاك وأدت أدوارا كبيرة فى نمو الفن المحلى فى مصر، فالروحانية الدينية التى التصقت بالمسيحية فى صور تصوفية رهبانية، جعلت هناك حتمية لمحاولة الخلاص من الحياة المعاصرة والبحث عن حياة حقيقية أصيلة حتى ولو كانت فى العالم الآخر، ويمكن القول بأن السعى نحو حياة أفضل بمفهومه الشامل، كان من أعمق الأهداف الدينية الجديدة والمقبولة من قبل المجتمع.

واندمجت فى مصر تلك الرؤية تماما مع الفن، وعلى الرغم من عشوائية الأدلة الأثرية المنتشرة عبر الأقاليم المصرية بأساليب فنية وموضوعية مختلفة، إلا أن القليل منها يؤكد أن هناك حالة من التعايش الجديد بين الماضى الكلاسيكى فى المعتقدات الدينية وبين التقلبات الصوفية الحادثة والمتطورة بفكر شعبى، جعلت هناك شعورا فنيا خاصا يسمو بصورة بطيئة داخل المجتمع المحلى وضد التيار العالمى، منتهزا أى سقوط جوهرى لأى ضلع أساسى فى هذا الفن (العالمى) ليسمو ويتفوق عليه، وكان أهم ضلع أساسى سقط من هوية الفن العالمى آنذاك، هو مقدار التدهور الدينى والإهمال الواضح للعناصر الفنية الدينية، والتى اعتبرت القاعدة الأساسية لنمو الفن المحلى (القبطى).

تصورت لحظة... أنه لماذا لا يعبر هذا الفن المحلى القبطى الجديد عــن ســمة إبداع فنى؟ وذلك لأن عملية الإبداع الفنى تقترن دائما بمحاولات التغيير، أو امتصاص كافة المتغيرات الفنية واحتوائها وإخراجها بعد ذلك بوظيفة جديدة ورؤية فنية جديدة، تستطيع أن تحاكى تلك المتغيرات النابعة من البيئة المحيطة بالمواطن المصرى آنذاك، وهى فى نفس الوقت تعبر عنه فى ضوء ممارســات للطقــوس نابعــة مــن البيئــة والموروث الحضارى، وقد تحدث نتيجة لذلك عملية التقاء بين فنان مبدع أو فيلسوف ذو فكر جديد أو راهب متدين عزف عن الحياة العامة وصــار شــخصية ذات حيثيــة مباركة، وبين المتلقى (المؤمن) به وبأفكاره على كافة المستويات الطبقية والثقافيــة والاجتماعية، وبالتالى فإن الاتجاه الروحانى الذى ظهر فى الفن المصرى هو رؤيــة إبداعية مركبة من فنون مختلفة صاغها الفنان المصرى نتيجــة امتصاصــه لكافــة المقومات والتأثيرات الفنية (المصرية، اليونانية، الرومانية، اليهودية). وعندما أطلــق العنان بدون تقيد وفى حرية تواكب حرية تعامله مع المسيحية الجديدة، لــم يتجــاهل موروثه العقائدى الأساسى الذى ارتبط به بيئيا وحضاريا، وأنتج فنا يتكيف مع العقلية المصرية تماما، فحتى ولو كانت به بوادر فنية خارجية، إلا أنها فى النهاية، لا تصلــح إلا أن تمارس داخل المجتمع المصرى فقط، وفى حدود الجماعة وتحت قيــود فكريــة ودينية خاصة. وهنا يمكن لنا أن نطلق لفظ الفن المصرى النابع من حياة اجتماعيــة ليست بجديدة، ولكنها متطورة ومتصلة عبر التاريخ الفنى المصرى، ويمكن للبــاحث أن يصل بالفن القبطى وعناصره إلى جذور العنصر الفنى وتأصله فى أعمــاق الفكــر المصرى القديم، وبالتالى فالفن هو مرآة اجتماعية وتاريخية يفرض عليــها مراحــل أساسية ومتصلة من تاريخ المواطن المصرى دون الخوض فــى مســتويات التــأثر والتأثير.

إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام عملية الاندماج بين الفرد والجماعة، فهو يمثــل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبــادل الــرأى والتجربــة معهم، وبالتالى فإننا نلاحظ أن محور العملية الفنية فى الفن المحلى القبطى فى مصر،

لم تكن نوعا من الإنتاج الفردى، بل كان سلوك اجتماعى نتج عنه فن عام شمل المجتمع المصرى كله فى فترة تجاوزت الأربعة قرون متصلة فى حركة مستمرة من التطور، هذا الفن انتشر عبر سلوك المواطن المصرى العادى وارتبط به ارتباطا روحانيا بصورة مميزة ولا سيما (الصور الجدارية والأيقونات)، كما يمكن اعتباره فن الديانة المسيحية فى مصر حيث ارتبط فى فترة المحنة التعصبية المذهبية به تماما، وشارك الفن المواطن المصرى فى دفاعه عن ديانته ومذهبه بصورة انقلبت من مفهوم الفن الدينى إلى مفهوم الفن القومى (الوطنى) وبالتالى تلك المرونة التى تميز بها الفن القبطى، مرونة نابعة من محليته الشديدة والتصاقه الكامل بمقدرات الشعب المصرى آنذاك وتلك النوعية من الفنون أطلق عليها علماء الاجتماع والتذوق الفنى "فن وليد عصره"، وبما أن الدين المصرى كان جزءا أو ظاهرة أساسية فى المجتمع، فالإنتاج الفنى المصرى آنذاك قد اقترن بأحاسيس الذوق العام الجماهيرى الذى تحدده ثقافته آنذاك ومتغيرات تاريخه، ولأن مصر بلد حضارية الأثر والتطور، فإن ضوابط وخيوط العمل الفنى متصلة عبر عصورها تماما، ومتأثرة بحالة اجتماعية دينية خاصة، ومن هذا المنطلق يمكن مناقشة الإنتاج الفنى بصورة أكثر واقعية تعيد للمواطن المصرى حقه فى الإبداع الفنى فى الفترة ما بين القرنين الثالث وحتى السابع الميلادى.



الفصـــل الثانى

فن النحت القبطـــى

تقديم

أولاً: الموروث المصرى القديم والأسلوب الفنـــى للنحــت القبطى

ثانياً: الأسلوب القبطى والأسلوب العالمى

ثالثاً: المؤثرات اليونانية ــ الرومانية والنحت القبطى







تمثال للالهة إيزيس (مرضعة حورس) ،محفوظ فى ميونيخ



فن النحت القبطى*

تقديم

على الرغم من كون فن النحت فى الفترة المسيحية فى مصر قد شهد مراحل انحدار قوية بالمقارنة بمجده فى العصر الهللينستى - الرومانى، إلا أنه كان أكثر عمقاً من الناحية الفكرية والموضوعية وقدرته الفائقة من الناحية التأثيرية على المواطنين، وهى الخاصية التى جعلت للعمل الفنى دوراً هاماً فى المجتمع المصرى فى تلك الفترة، ويمكن القول بأن فن النحت فى تلك الفترة قد هبط إلى مستوى العقلية الشعبية التى تجاوبت معه وقبلت أساليبه وتطورها، بل واستغلته بصورة إيجابية فى التعبير عن معاناتها فى الحياتين الاجتماعية والدينية. وبالتالى ظهرت فى المجتمع المصرى سمة شعبية تميزت بالتنوع والاختلاط والتأثير الموضوعى والغموض والخيال والرمزية البيئية النابعة من تراثه، وهو ما يمكن أن نجد بسهولة فى الفن القبطى.

* مراجع هذا الفصل فى الصفحات من ٣١٦ - ٣٢٤

إن انتماء لفظ "القبط" فى اللغة المصرية القديمة بالمواطن المصرى الخــالص هو انتماء شعبى فى المقام الأول برز بصورة إيجابية أثناء الاحتلال الرومانى المستبد ومن بعده البيزنطى، وبالتالى صار هذا اللفظ خاصاً فقط بهم ويميزهم عن اليونـانيين أو الرومان أو جنسيات أخرى، ولم يكن لهذا اللفظ Coptic ضرورة لغوية فـى فـن النحت أو التصوير أو العمارة أو عموماً فى الحياة الاجتماعية والفكرية فى مصـر، إلا مع انتشار الديانة المسيحية المصرية محلية الطابع وبصفة خاصة بعد القرن الرابـع الميلادى. ونظراً للصراعات المذهبية والسياسية الحادثة فى تلك الفـترة صـار هـذا المصطلح ضرورة للتعبير القومى والدينى فى تطور الحركة الفنية فى مصـر، فجـاء مصطلح (القبطى) صفة خاصة بهم وبمذهبهم وطقوسهم وكنائسهم وحياتهم عمومـاً، من ثم أستقبل هذا المصطلح كافة المؤثرات الحضارية التى مـرت علـى المواطـن المصرى منذ العهد الفرعونى وحتى الرومانى، واستطاع أن يستخلص منها ما يناسب تلك المرحلة ويناسب فكرة الدينى والقومى المواكب لها، وكان فن النحت والتصويـر الجدارى من أهم عناصر الثقافة الفنية آنذاك، فناقش المواطن المصرى من خلالـهما أفكاره وطموحاته ورؤيته الشعبية الخاصة المدافعة عـن وطنـه ودينـه، وبالتـالى اصطبغت الثقافة المسيحية آنذاك بخليط من المتغيرات انتشرت بسرعة كبـيرة جـداً لتستوعبها جميع الأقاليم المصرية خلال الفترة ما بين القرن الرابع وحتـى السـادس الميلادى.

أولاً: الموروث المصرى القديم والأسلوب الفنى للنحت القبطى

إن أهم ما يميز الفن المسيحى فى تلك المرحلة المحلية الطابع، هو قدرته على مزج الموضوع الأساسى المستمد من الموروث الحضارى (المرتبط بالعادات الجنائزية) مع الرمز المرتبط بالفكر أو العقيدة المسيحية أو الغنوسية، فبعد أن كان الموضوع الجنائزى هو المعبر عن الرمز، أصبح للرمز بعد ذلك الأولية للتعبير عن الموضوع فى أصله، وربما استطاعت الحرية التى أطلقها الفلاسفة والمعلمين الغنوسيين فى استقلال وممارسة الإيمان الدينى الجديد أن تكون قادرة على دفع المصريين آنذاك إلى الاستجابة نحو هذا الاختيار الفنى من حيث الشكل والموضوع فى حرية كاملة.

إن النمو الفنى فى الطقوس الجنائزية المصرية (شكل ١)، هو الذى واكب نمواً خاصاً لخدمة العقيدة المسيحية الجديدة، فمن بين الموروثات الحضارية التى لاقت قبولاً غير عادى فى تلك الفترة، الانتشار العقائدى للأسطورة المصرية (أوزوريس وإيزيس وحورس)، وهو الثالوث المصرى الأصيل الذى ارتبط بالعقيدة الغنوسية والمسيحية لما بينهما من صلة مباشرة بمفهوم (الأب والأم والابن) (شكل ٢)، فهذا المعتقد جنائزى الطابع انتقل إلى الحياة اليومية والدنيوية وارتبطت بالمواطن المصرى كأحد الوسائل المعبرة عن (الخلاص) من الشرور المحيطة به، وهو المفهوم الذى جعل الذوق العام (الوعى الجمالى) فى المجتمع، أيضاً يقبل الصياغة الأوزيرية والإيزيسية ويطبقها فى أسلوب قريب من مفهوم المسيحية آنذاك.

من الموضوعات التى جسدت روح العصر وساهمت فى عودة الروح الدينية والوطنية، تلك الرؤية الدالة على حورس المخلص كناية عن المسيح المخلص، فمفهوم الخلاص فى المسيحية المبكرة هو مفهوم مصرى صميم حددته ملامح الأفكار المسيحية الغنوسية فى مصر قبل أى شعوب أخرى فى المنطقة، وأصبحت الرؤية الفنية مرتبطة بالمصريين فقط، ويمكن الاستدلال عليها من لوحة المخلص حورس أو

المسيح. وكان الاعتماد على تلك الرؤية ونقلها من العقيدة المصرية القديمـــة إلـــى المسيحية، قد خضع إلى تركيبة مزدوجة ترتبط من ناحيـــة بـــروح الأفكـــار الدينيـــة المستخدمة لها (شكل ٣)، ومن ناحية أخرى النموذج الفنى الذى صُيغت فيه لتكـــون قريبة من المستوى الشعبى، من هنا نجد أن حورس الإله المصرى كان الإله الوحيـــد المسموح له العبور من العالم الآخر إلى العالم الدنيوى لينتقم من الأشـــرار ويحقـــق الخلاص للمصريين، ثم يعود مرة أخرى ليجدد دماء أبيه أوزوريس فى العالم الآخـــر، وبالتالى فمن الطبيعى أن يكون مرتبطاً بصورة مباشرة بالمسيح فى مصر. فى فـــترة الانعزال المذهبى والصراعات اللاهوتية فى القرنين الخامس والسادس الميلاديين، لـــم يكن معبراً عن نموذج الخلاص إلا فكرة الفارس المقدس أو حورس المخلـــص فـــى هيئات متعددة وعبر موضوعات مختلفة فصارت الرؤية الجديدة هى الفارس المخلـص المنتمى بدون شك إلى حورس بطل العقيدة المصرية القديمة، فشخصية الفارس هـــى ابتكار مصرى صميم استوحت فكرته من أسطورة حورس وست، والتى تعتمد علـــى فكرة انتصار الخير على الشر.

ونلاحظ أن صورة المخلص هنا فى هيئة فارس مسلح، هـــى سـمة عصريـــة مواكبة لمفهوم الفن وليد عصره، فمن المعروف أن الإله حورس لم يصـــور فارســـاً يمتطى جواده وينقض على الإله ست فى الفن المصرى القديم، بل كان واقفاً يضربـــه برمحه وست على الأرض فى صور تمساح أو خنزير برى فى معبـــد دنـــدرة وإدفـــو وفيلة، فتلك الأمثلة تؤكد أن حورس أثناء تنفيذ عملية خلاصه كان واقفاً مثل صورتـــه البطلمية الرومانية فى المتحف المصرى لحورس الطفل العارى الواقف فوق تمساحين ويمسك فى يديه مجموعة من الثعابين والحيوانات المتوحشة، بينما النموذج الشـــعبى الذى ظهر فى الفن القبطى نحتاً أو تصويراً ينتمى للقطعة النحتية المحفوظة حالياً فـــى متحف اللوفر ويرجع تقريباً إلى القرن الرابع الميلادى (شكل ٣). فى هذا المنظر نجـد حورس برأس نسر يرتدى ملابس رومانية الطابع ذات سمة عســكرية معـبرة عـــن مصدر القوة فى تلك الفترة وعن مفهوم الفارس الذى جاء يحارب الشر، والغريب كما هو معتاد فى صور الفرسان فى تلك الفترة وما بعدها، أن الفارس لا ينظر لفريســـته

أثناء قتله لها، بل يوجه أنظاره إما على طريقة (بروفيل) إلى المتلقى أو من خلال منظور أمامى مثل معظم صور الفرسان فى الأديرة الجدارية بعد ذلك، تلك الملاحظة تعتبر سمة فنية جديدة لذوق عام فى الفن الذى يتجه مباشرة نحو إحداث علاقة روحية بين الفارس (المخلص) وبين المتلقى الذى يجده دائما ينظر إليه، ويحقق كذلك مفهوم أن الخلاص من أجلك أيها المتلقى أو المشاهد. هكذا نجد حورس هنا بقوميته المصرية يرتدى زيا عسكريا رومانيا ويمتطى جوادا مزخرف بالأساليب الرومانية، ولم يكن هذا التأثير مقصودا كما فسره البعض، لكنه كان يمثل روح العصر، فلو فرض أن الفنان لم يشاهد سوى الزى العسكرى الرومانى فإن تصوراته الفنية سوف تخضع لمؤثرات العصر وسوف تكون رومانية الطابع، وهو ما نقصده فى تحديد الأسلوب الفنى محلى الطابع، الذى يعد نموذجا للتراكيب البينية المعاصرة والمعبرة عن روح العصر (شكل ٤). وتبدو القطعة جزءا من تكوين معمارى له بقية، ويحتمل حورس الفارس يقف فى مشكاة أو ناوس أو ناسكوس معمارى يشبه الهيكل، أيضا نلاحظ أن المنظر يفتقد للقياسات الجسمانية النسبية بين الفارس والجواد والتمساح، كما أن خشونة الأسلوب المعبر عن محلية أو شعبية يمكن ملاحظته فى حركة الطعن الجامدة الخشنة، وكذلك أسلوب نحت الوجه والعيون والزخارف المستخدمة فى الزى العسكرى وجسم التمساح. هذا وقد لاقت عملية تأريخ هذه القطعة العديد من المناقشات، فالأسلوب وفقا لمتغيرات العصر وعودة الروح الفنية المصرية القديمة قد يرجع العمل إلى القرن الثالث الميلادى، بينما يرى البعض أن العمل قد ارتبط فى البداية بمفهوم القديسين سنسيوس وفوبيا آمون (القديس الفارس) (شكل ٥) الذى يقتل التنين فى الأساطير المسيحية المبكرة، وأن المفهوم الدينى الطقسى لهذا الموضوع لم يبدأ قبل بداية القرن الخامس الميلادى، وهم بذلك يحاولون البعد عن التأصيل المصرى للعمل، وهو أسلوب نرفضه، فحتى لو فرض بعد ذلك أن روح القديس الفارس بدأت فى الفن المسيحى عندما خلص الإمبراطور قسطنطين المسيحية من الاضطهاد على جواده فى القرن الرابع الميلادى، لكن تتبقى لدينا اللوحة النحتية

ــ كنموذج للأصل المصرى المسيحى فى تحقيق مفهوم الفارس المخلص ــ مصوراً للرد الإيجابى على تلك التفسيرات التعصبية آنذاك.

ولكن قبل أن نخوض فى رؤية نحتية أخرى لتدعيم الموروث الحضارى فى الفن القبطى، تجدر الإشارة هنا إلى أن هناك أفكار دينية ومواقف سياسية كانت وراء تقنين صورة حورس الفارس فى الفن المسيحي من خلال إقناع العامة والتجمعات الدينية بتلك المفاهيم، والذى ينظر إليها الغرب منذ القرن الخامس على أنها عشوائية وثنية غير مرغوب فيها، فعملوا على إلغاء تأثير حورس واستبداله بمارجرجس الفارس النيقوميدى فى عهد دقلديانوس، ولكن هناك عامل هام فرض نفسه هنا، أن الشخصية المصرية آنذاك عبرت عن مفهوم الالتقاء الوثنى المسيحى معاً والذى كان قائماً بالفعل فى مفهوم المسيحية المصرية، فالمعلمون الغنوسيون لم يفرقوا أو يرفضوا الآلهة المصرية أو اليونانية، بل شجعوا على استخدامها بصورة رمزية لتوصيل مفهومهم الدينى الجديد من خلالها، وهى عملية يطلق عليها (التبسيط الدينى)، وبالتالى فإن وجود الآلهة الوثنية (المصرية ــ اليونانية) فى الفن القبطى، هى رؤية فنية خاضعة لفكر ممارس فى المجتمع آنذاك خلال الفترة تقريباً منذ القرن الثالث وحتى الخامس الميلادى. وبعد مجمع خلقدونيا أصبح مفهوم الاستمرار الوثنى المستتر فى الفن القبطى يمثل قاعدة أساسية وأرضية كاملة له، فاستمرت الأعمال التى قامت على أرشيف النماذج القديمة فى تطور وإدراك للمفاهيم الوطنية الدينية التى تعبر عن موقفهم العدائى من السلطة المحتلة، فصور القديسين الفرسان العسكريين التى انتشرت فى مصر بعد القرن الخامس الميلادى هى حالة لتجسيد موقف المجتمع المضاد للفكر العالمى حتى دخول العرب، وهذه هى القاعدة العامة التى ننطلق من خلالها فى التعامل مع جميع الموضوعات الفنية المصورة فى مصر خلال تلك الحقبة، فهذه الموضوعات مستوحاة من البيئة والمجتمع المصرى وظروفه.

ثانياً: الأسلوب القبطى والأسلوب العالمى

إن مسألة تحديد الأسلوب الفنى للنحت القبطى ربما تبدأ بمعالجته بالمقارنة بالأسلوب العالمى للنحت الرومانى، وتبدو المقارنة هنا واجبة من حيث إثبات فرض الشخصية المصريةُ على تلك الأعمال عالمية الطابع مثل البورتريهات النحتية التى اكتشفت فى مصر خلال تلك الفترة، لدينا رأس للإمبراطور دقلديانوس من البازلت الأسود (شكل ٦) يمثل رجل مسن له جبهة عريضة وحاجبان مرتخيان، وفم منحدراً لأسفل، ولحية وشارب منفذان بطريقة مصرية الطابع، ويبدو أن ملامح الوجه قد تميز قدرة الفنان المصرى على التعامل مع تلك الأحجار الصلبة، وبصفة خاصة فى تسريحة الشعر والعينين المحدقتين والحواجب المسحوبة للداخل مع إبراز التجاعيد الجلدية أسفل العينين وأعلى الجبهة. يبدو أن هذا العمل الفنى قد نفذ فى مصر عقب زيارة دقلديانوس لها فى عام ٣٠٢م.

نموذج آخر يمثل لنا مصرية الفن العالمى آنذاك، فهناك بورتريه للإمبراطور جاليريوس من الحجر المصرى (البروفير) (شكل ٧)، ونلاحظ أن هناك سمة مصرية واضحة فى العمل من حيث تصوير العينين بطريقة هندسية تكاد تكون مألوفة فى الفن المصرى، وكذلك تسريحة الشعر وتجاعيد جانبى الأنف والفم وأسلوب نحت الذقن الخفيفة وتجاعيد الجبهة. تلك الأساليب الفنية يمكن إدراكها كسمات أساسية فى النحت السكندرى الذى برع فى استخدام تلك الأحجار الصلبة التى تمثل محلية شديدة فى العمل العالمى، فيمكن ملاحظة الرؤية الشعبية فى هذا العمل، بحيث إذا تجاهلنا شخصية الإمبراطور فى البورتريه. فيمكن تفسيره بسهولة بأنه شخص قروى مصرى له سمات الفن القبطى، فأسلوب النحت على تلك الأحجار الصلدة تحدد ديناميكية العمل بأنه غير مألوف فى البورتريهات العالمية. فالشعبية المحلية تبدو واضحة فى عدم توافق الرأس مع الصدر، كما تميزها حالة الفقر والخشونة الواضحة على ثياب الإمبراطور، وهذا الاتجاه يبدو كذلك فى أسلوب نحت الأعمال الشعبية فى

مصر وحالة الزهد والروحانيات التى أوجدتها المسيحية فى تلك الفترة، حيث بدأ النحاتون فى مصر آنذاك فى إدراك أهمية نحت الرؤوس فقط على حساب بقية مكونات الجسد، ومن هنا بدأ التأثير المحلى فى الفن العالمى آنذاك. وهو ما يمكن أن نستدل عليه فى رأس للإمبراطور قنسطنطينوس الأول (والد الإمبراطور قسطنطين الكبير) (شكل ٨)، الذى يمثل نفس النوعية من التأثير المصرى الشعبى آنذاك فى بورتريهات الأباطرة الرومانية، فالرأس مصنوعة من حجر البروفير مصرى الطابع فى الوجه العريض والعيون الواسعة الجاحظة والحاجبين المقوسين وتجاعيد الجبهة والتى تبدو سطحية بدون عمق وتسريحة الشعر المنفذ إلى الأمام، هذا العمل يمثل نموذجاً للتغيرات السياسية والاجتماعية التى أصابت الإمبراطورية فى بداية القرن الرابع الميلادى، كما أنه يمثل روح الفن المصرى المتعامل مع نوعية تلك الأحجار الصلبة، وبالتالى اتجه إلى إبراز تقاليده الخاصة فى فن النحت متخطياً الأساليب النحتية الرومانية آنذاك.

ومن خلال ما سبق نجد أن ثبات التيار الشعبى فى الفن المصرى خلال الحقبة الرومانية المتأخرة المسيحية المبكرة، كان من أهم العوامل وراء ظهور تيار فنى يحمل تلك السمات فى معظم الأقاليم المصرية بعيداً عن العاصمة الإسكندرية التى ظلت إلى حد ما متأثرة بروح الفن الخاص بالبحر المتوسط، ويبدو هذا الاتجاه مواكباً لحركة تطور المسيحية كديانة فى مصر، حيث اتجهت الآراء حديثاً بان هناك مسيحية خاصة خارج الإسكندرية ساهمت فى تكوينها الطقوس المصرية القديمة والميثولوجية اليونانية ومفاهيم السحر والنبوءة والرمزية الغنوسية (شكل ٩)، تلك هى مقومات الفن القبطى الشعبى الذى ظهر فى أقاليم مصر مثل أنتينوبوليس، أرسينوى، هيراكليوبوليس، بانوبوليس وطيبة والواحة الخارجة واوكسيرينخوس وكوم أبو بللو (أتريبس) وكرانيس وغيرها من المدن المصرية.

من كوم أبو بللو Terenuthis (طرنة حالياً) جنوب غرب الدلتا، نتلمس فن شعبى خالص بمجتمع معين فى تلك المدينة لا نجده فى غيرها من المدن، والرؤية الفنية هنا تبدو جماعية اجتماعية لكثرة الشواهد والأعمال النحتية التى تميزت بوحدة

السياق إلى حد ما. هذا السياق تميز بحالة الامتزاج بين العناصر الروحية الجديدة فى الفن القبطى، وبين مفهوم الطقوس الجنائزية المصرية القديمة، وبين التأثير اليونانى الرومانى (ثقافة العصر)، وهى نماذج نحتية ترجع إلى الفترة ما بين نهاية القرن الثانى وحتى منتصف القرن الرابع الميلادى (شكل ١٠). وتتميز الصفات الأساسية فى شواهد كوم أبو بللو بإطار معمارى يحيط بالشاهد القائم على أعمدة مصرية على الجانبين، بداخله يقف المتوفى أو يستلقى على أريكته، ويحمل فى يده كأساً أو يقف متضرعاً رافعاً ذراعه إلى أعلى، فى بعض الأحيان نجد نماذج تضم ولدين أو بنتين واقفتين بجوار بعضهما البعض وهما فى حالة تضرع.

وقد تميزت الشواهد بالمؤثرات المصرية المتمثلة فى تمثال (ابن أوى) للإله أنوبيس وكذلك النسر المرابض (فى بعض الأحيان كان يصور كصقر) الخاص بالإله حورس، وهما إما جالسين على قاعدة أو واقفين إلى جانبى المتوفى، ويضاف إلى ذلك فى بعض نماذج السفينة (سوخاريس) التى صورت وهى تحمل التابوت والمتوفى والأطعمة الروحية للعبور بهم إلى العالم الآخر (شكل ١١)، وعلى الرغم من التأثير المصرى النابع من العقائد الأوزيرية الجنائزية، إلا أن هذه السفينة (سوخاريس) صارت رمزاً لسفينة المسيح المصطحبة لشهداء المؤمنين إلى ملكوت المسيح فى العقيدة الغنوسية، وقد تميزت فيها بنفس الأهداف الروحية، وانتقلت بعد ذلك لتكون رمزا هاما فى العقيدة المسيحية تعبر عن الكنيسة فى القرنين الخامس والسادس الميلادى.

وقد نجد التأثير اليونانى الرومانى (ثقافة العصر) فى أساليب نحت ملابس الشخصيات التى تتكون من خيتون وهيماتيون وأساليب التصوير النحتى الأمامى، فضلا عن بعض الزخارف الرومانية مثل الصدفة الرومانية التى أصبحت جزءا أساسيا من مكونات شواهد القبور والنحت القبطى فى بعض الأقاليم، تلك المؤثرات الغربية شكلت آنذاك ثقافة عصر معين، ولا يمكن التأكيد على أنها مؤثرات وافدة من الخارج لأنها استقرت فى المجتمع المصرى فترة طويلة وأصبحت جزءا من تراثه القديم، وبالتالى أدت أدوارا هامة فى تكوين ملامح الفن الشعبى فى مصر.

وعندما نناقش المؤثرات الروحية فى شواهد قبور كوم أبو بللو (شكل ١٢، ١٣)، لابد من استحضار متغيرات العصر آنذاك من انتشار المسيحية فى إطار الغنوسية روحانية الطابع، الأحاسيس العامة المتدفقة فى كراهية الحياة الدنيوية بكل مساوئها، والرغبة فى الوصول إلى العالم الآخر (الملكوت السماوى للمسيح)، من هذا المنطلق تميزت شواهد قبور كوم أبو بللو بتلك الخاصية التى صارت خاصية محببة ومقبولة فى معظم شواهد قبور الفن القبطى بعد ذلك. من العناصر الأساسية روحانية الطابع فى تلك الشواهد، صفة المصلى أو المتضرع الذى يمثل حالة المتوفى فى ملاقاته لمصيره الأخير، فى الحقيقة أن هذه الصفة مصرية الطابع حيث نجدها قديمة عند الإلهة (نوت) (شكل ١٥) التى تصور دائماً رافعة يدها داخل التوابيت المصرية القديمة والتى استمر استخدامها حتى العصر الرومانى، كذلك نموذج رفع الأيدي إلى أعلى سمة معروفة فى اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) فهى مخصص رمزى (للكا) أو روح المتوفى الصاعدة للسماء.

وبالتالى فالمتضرع فى عصر الروحانيات فى مصر آنذاك، كان عليه أن يكون مرتبطاً بتلك النماذج التى تمثل له معتقداً ورمزاً شعبياً ذو سمة مصرية خالصة.

تلك الوظيفة الجديدة لعناصر الفن الروحانى المواكب لمتغيرات العصر، نجدها منتشرة فى بعض الأقاليم المصرية مثل اهناسيا والفيوم وكوم أبو بللو، فقد عثر هناك على نماذج عديدة لهذا العنصر الروحانى (سوف نقوم بشرح تلك الأعمال فيما بعد)، ولكنها فى نماذج كوم أبو بللو أضافت نوعاً من الفكر الجديد فى الفن المصرى تحدد بصورة جماعية حتى يمكن القول بأنه أصبح ذوق عام فنى الطابع فى مجتمع كوم أبوبللو.

تلك الشواهد إذا ما نظرنا إليها بمفهوم (ثقافة العصر) نجد أنها تمتاز بأسلوب فنى ينم عن بساطة فى الأداء بالرغم من إمكانية الفنان عالية المستوى من ناحية التصميم والمرونة النحتية، وهو ما يؤكد لنا أن البساطة والزهد كانا الأسلوب الفكرى المقصود فى هذا الفن وليس تدهور أسلوبه، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال مرونة الأذرع وثنايا الخيتون والهيماتيون المواكبة لحركة الأيدي، كما أننا نلاحظ أن جميع

الشخصيات المصورة تبدو قادمة من داخل الحائط فى حركة الأرجل، والتى اتبع فيها فنان كوم أبوبللو (شكل ١٢، ١٣، ١٤) الأسلوبين المصـــرى واليونـــانى (الأمـــامى والجانبى) (شكل ١٤)، والذى يهمنا هنا هو عملية الانبثاق ذاتها، والتى إن دلت علـى شئ فإنما تدل على عودة الروح الفنية المصرية – القديمة، وبصفة خاصـــة للنحـت الغائر الذى يمثل مفهوم الانبثاق الذى تقلص اســـتخدامه فـــى العصريـــن اليونـــانى والرومانى.

وقد أكدت عمليات التصنيف لشواهد قبور كوم أبو بللو، أن معظم القطع نحـــت غائر وهى النوعية التى تستخدم كنموذج جنائزى (صنعة جنائزية) بتأثير مصرى قوى فى تلك النوعية من الشواهد، وأن الأسلوب الفنى اتفق عليـــه العلمـــاء بأنـــه نـــادر الحدوث فى تلك الفترة فى أى منطقة أخرى، مما يؤكد مفهوم تطور الفن داخل مجتمع معين.

من بين اللوحات التى تحقق تلك الفكرة والمستمدة من تطور تلقائى لنماذج كـوم أبو بللو، قطعة محفوظة فى متحف اللوفر (شكل ١٦)، وهى تعد نموذجاً شبه متكـامل للفن الأهناسى فى المرحلة الأولى خلال القرنين الثـــالث والرابـــع الميـــلادى والتـــى امتزجت فيها عناصر هللينستية فى الموضوع والأسلوب، وفى تلك الفترة أيضاً بـدأت ملامح الفن القبطى الخالص تطفو على الأعمال النحتية فى إقليـم اهناسـيا، القطعـــة المقصودة تصور ديكور كنيسة صغيرة، على هيئة جمالون قاعدته عمـــودان بتيجـــان زهرة اللوتس، أعلى التيجان نجد مثلث الجمالون على هيئة زخرفة حلزونية مزدوجـة بين إطارين مهمتهما سند الأركان التى تحمل الحيوانات المفترض أنهما دببة، وفـــى منتصف الهيكل نجد سيدة واقفة، اعتاد البعض تشبيهها بالسيدة العـــذراء، والبعـض الآخر يراها المتوفية ذاتها. عموماً عُرفت هذه السيدة ــ طبقاً لشـــواهد قبـــور كـــوم أبوبللو ــ بالمصلية أو المتضرعة التى تظهر فوق رأسها من الخلف صدفـــة كبـــيرة رومانية الطابع، وبجوارها صليبان، والمتضرعة هنا ترتدى رداءاً طويـــلاً ذى أكمـــام ضيقة، كذلك عباءة كبيرة ملتفة حول صدرها تغطى الرأس، وتسريحة الشعر قصـــيرة تلائم ملامح الوجه الضخمة البارزة، وتزين الرقبة قلادة من اللؤلؤ، المنظر فى مجمله

مؤرخ بالفترة ما بين نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادى، وهو يتفـــق مع نماذج أخرى من المتحف القبطى تحمل نفس السمات الخاصة بالقطعـــة، فـــهناك قطعة من الفيوم وأخرى من سقارة (شكل ١٧، ١٨)، ونلاحظ نفس الأسلوب الزخرفى والوجه الممتلئ المستدير والرداء ثقيل الثنيات، والشال الملتف حول الصدر والرقبـــة ويتدلى إلى أسفل من الخلف، كما أن هناك تشابه فى أسلوب النحت الـــذى يؤكـــد أن هناك صلة فنية بين مدرستى اهناسيا والفيوم فى إنتاج تلك الشواهد الجنائزية والتـــى تنتمى بأصولها إلى شواهد قبور كوم أبوبللو، فإن تلك العلاقة قد تطورت فى مدرستى الفيوم واهناسيا حيث حلت الرموز المسيحية محل الرموز المصريـــة مثـــل أنوبيـــس وحورس وسفينة سوخاريس، وإن ظل الشكل العام قائما ودليلا على حركة الاتصـــال الفنى بين تلك المواقع الأثرية.

من خلال تلك المقارنة نجد أن مفهوم النحت خـــلال القرنيـــن الثـــالث والرابـــع الميلاديين قد غلب عليه تصوير ملامح الوجوه الممتلئة والمستديرة، والتحشـــم فـــى الملابس الثقيلة، وإبراز الثنيات بصورة مبالغة وتحديدها بإطار خطى غليظ، كما نجـــد أن هناك صلابة فى الحركة فى وضع الأيدى وعدم مرونة الملابـــس بـــالقدر الكـــافى (شكل ١٩، ٢٠).

تلك الملامح يمكن مقارنتها بشواهد قبور كوم أبو بللو وتطورها فـــى مـــدارس اهناسيا والفيوم، حيث نلاحظ ميولا نحو إثبات حالة الزهد والانعزال الدنيوى والتقشف الفنى، وهى الرؤية الفنية التى ربما بدأت تنمو فى الفن المصرى منذ منتصف القـــرن الرابع الميلادى. لدينا قطعتان من شواهد قبور محفوظة فى المتحف القبطـــى (شـــكل ٢١، ٢٢) يمثلان سمة نحتية خشنة مقصودة لموضوع المتضرعة وتلائم حالة الفكـــر الغنوسى الذى ميز الأفكار الرهبانية فى كراهية الأجساد أو تصويرها بطريقة (الأشباح الجسدية) بدون ملامح واضحة، مع الحفاظ على الإطار الخارجى للشكل العام، وكذلـــك الأسلوب الزخرفى، والاختلاف هنا يحدد ما نريد أن تذهب إليه فى تنـــوع الأســـاليب والذوق العام لكل منطقة دون الأخرى، فعلى الرغم من غموض مصدر القطعتيـــن إلا أنهما يقتربان من منظر المتضرع المصور فى مغارة غنوسية عثر عليها فـــى كـــهف

جبلى فى تل أتريب غرب سوهاج، فالمتضرعة فى أتريب تقترب من المفهوم الروحانى المبسط، على الرغم من امتزاج الصورة مع موضوع من العهد القديم خاص بالنبى دانيال فى جب الأسود، ويبدو أن منظر المتضرع هنا مقترن بالنساك (الرهبان) الذين كانوا يقطنون فى المغارة (شكل ٢٣)، وهو نمط متشابه مع قطعتى المتحف القبطى، الأمر الذى يحقق مستوى شعبى رهبانى لهذا النموذج الذى واكب مسألة التجرد الدنيوى التى عمل على ترسيخها المعلمون الغنوسيون فى الأقاليم المصرية، من هذا المنطلق يمكن أن نحدد تقريباً مصدر تلك القطعتين من منطقة روحية لديها ذوق فنى عام تقريباً وبصفة خاصة منطقة غربى وادى النيل فى الصعيد، وترجعان للفترة ما بين القرن الثالث ومنتصف الرابع الميلادى.

يمكن اعتبار أن الشكل الجمالونى القائم على الأعمدة، والذى يمكن أن يتغير إلى شكل مقوس أو عقدى فوق الأعمدة، كان يمثل مدخل أورشليم وأحد أبوابه الموصوفة فى العهد القديم، وكذلك نموذج صور فى مقبرة الخروج فى مقابر البجوات فى بداية القرن الرابع الميلادى (شكل ٢٤)، فهذا الشكل المعمارى استخدم كنموذج نحتى عام لمنطقة شواهد قبور الفن القبطى، ومتأثر بالناسكوس المصرى القديم الذى يعطى صفة الخلود لمن يقف تحته، فمع اختلاف الشخصية الواقفة بداخل هذا الهيكل المعمارى (سيدة – رجل – قديس – رمز دينى – صليب وغيرها من الرموز) فإن هذا التكوين اعتبر تكوين دينى مرتبط بحالة انتقال المرء من العالم المادى إلى العالم الروحانى. ولدينا العديد من شواهد القبور القبطية التى تحمل تلك المميزات تمثل لنا فى المقام الأول جزءاً من ثقافة المجتمع المصرى آنذاك وزخارفه النحتية، ولكنها أيضاً قد ارتبطت بصورة كبيرة بالمفهوم الروحانى الذى ابتعد قليلاً عن تصوير الآدميين فى الشواهد، فجاءت بعضها بدون شخصيات آدمية، واكتفى الفنان بوضع الصليب بمراحل تطوره من العلامة المصرية (عنخ) ☥ مصرية الطابع أو الصليب اليونانى على شكل حرف (خى) ✕ والصليب الكاثوليكى T والصليب اللاتينى † والصليب متساوى الأضلاع +، ثم الصليب القسطنطينى الذى انتشر بعد القرن الرابع ☧ ويمكن إضافة تطور آخر لأشكال

الصلبان هو الصليب المعقوف 卐 الذى استخدم فى مصر تقريبا خـلال القرنيـن الثالث والرابع ثم اختفى وظهر بعد القرن السابع الميلادى (شكل ٢٥، ٢٦، ٢٧).

الواقع أن أمتزج الشكل المعمارى مع التكوين الصليبى الموجود علـى شـواهد القبور كان له أهمية كبيرة وخاصة من الناحية الدينية والفنية الزخرفية، فمن الناحية الدينية ارتبط الصليب بحالة الموت والخلود فى عالم الملكوت السـماوية، وبالتـالى أصبح رمزا للفداء والتضحية وكناية عن المسيح، وبالتالى فإن وضعه على شـواهد القبور كان يمثل أمنية للمتوفى المسيحى فى الوصول إلى حالة السيد المسيح، فـهى علاقة وثيقة بين هذا الرمز المقدس وبين المسيحيين المتوفيين. أما ارتباطه بالـهيكل الأورشليمى (أو الهيكل المقدس عموما) فهو خاص بأن أورشليم (القدس) كانت تمثـل للمسيحيين الجنة المنشودة أو أرض الخلاص، وبالتالى فإن هذا الهيكل انتقل بعد ذلـك إلى سمة رمزية فى مصر تحت ظل الاضطهادات المذهبية والصراعات التى قامت بين الرهبان والكنائس فى تحديد السلطة الروحية للكنيسة، ومـن هنـا أصبـح التكويـن المعمارى (رمز روحى) لمعنى الخلود أو حالة الانتقال من العالم الدنيوى إلى العـالم الروحانى للمتوفى نفسه، حيث نجد أن أغلب شواهد القبور كتب على العتب العلـوى للهيكل اسم المتوفى، وكأن هذا الهيكل خاص به وحده، ونستطيع تحديد تاريخ تطـور مفهوم هذه التطورات النحتية والرمزية فى شواهد القبور فى الفن القبطى منذ القرنين الثالث والرابع الميلاديين وحتى القرن السابع الميلادى، حيث لم تختلف كثـيرا فيمـا بينهم بل حافظ الفنان فيها على العناصر الرئيسية: الهيكل والرمز المقدس (الصليـب) واسم المتوفى المدون باليونانية ثم بالقبطية (شكل ٢٨، ٢٩، ٣٠).

من خلال ما سبق يمكن الاعتراف بأن أشكال وأنماط ووظيفة شاهد المقبرة قـد تميزت بالمحلية الشديدة التى اقترنت بحالة المسيحية والغنوسية فى مصر، كما أننا لا نستطيع حتى الآن أن نحدد الوظيفة الرمزية بكل دقة للرموز الوثنية أو المسـيحية، وذلك لأن عملية الإحلال والتبديل كانت سمة مميزة فى فن مجتمـع دون آخـر، وأن هناك رموز فنية يمكنها أن تؤثر وتجد إيجابية خاصة فى مجتمع معيـن دون غـيره،

ولكن حالة الزهد الفنى وبساطة الأسلوب المقصود، ثم استبداله بحالة الرمزية الكاملة فى شواهد القبور، قد تحدد لنا بداية التكوين الفنى للنحت القبطى ولكن فى الجانب الجنائزى منه فقط (شكل ٥٧، ٥٨).

ثالثا: المؤثرات اليونانية ـ الرومانية والنحت القبطى

إذا كانت المؤثرات المصرية القديمة قد ساهمت فى ظهور أنماط جنائزية فى الفن، فإن المؤثرات اليونانية الرومانية (ثقافة العصر) قد ساهمت فى تحديد ماهية هذا الفن فى الحياة الدنيوية، ولكن تلك المؤثرات خضعت بدون شك لظاهرة الزهد الفنى وبساطة الأسلوب المقصود والمعنى الروحانى الخفى والذى من أجله كان لابد من تفسير مواكب للموضوع المصور. وتبدو منحوتات اهناسيا نموذجا فريدا لهذه التراكيب الفنية، فهى نموذج خاص بمجتمع معين له سمات اجتماعية وثقافية محددة، وبالتالى اتجهت الآراء نحو اعتبار منحوتات اهناسيا نموذجا للفن القبطى المحلى الخاص جدا، وهو ما يمكن أن نقدمه هنا ولكن برؤية جديدة نرجو أن تكون قريبة من مفهوم توظيف الموروث الحضارى الهللينستى فى الفن المسيحى المبكر فى مصر.

لم يكن المجتمع المصرى آنذاك ينعم بموروثه الحضارى الخالص، بل شمل أيضا العناصر الإغريقية التى استقرت فى مصر منذ العصر البطلمى، بالإضافة إلى العناصر الرومانية التى استقرت أيضا فى مصر مع بداية العصر الإمبراطورى، تلك العناصر الأجنبية كونت موروثا حضاريا من نوع خاص إما بسبب استقرارها الدائم فى مصر، أو بسبب إقناع المصريين لها وقبولها الاجتماعى لديهم، وبالتالى اشتركت مع الموروث المصرى القديم فى تكوين (الإبداع التركيبى) فى الفن القبطى ولا سيما فن النحت.

ولقد اهتم علماء كثيرون بتقييم التأثيرات اليونانية ـ الرومانية فى الفن القبطى، حتى أن بعضهم أطلق على بداية هذا الفن (القبطى) فترة تدهور للفن الهللينستى،

بينما رفض البعض الاعتراف بتلك المؤثرات أنها خضعت ـــ قبل أن تصل إلى الفترة المسيحية المقصودة (الثالث والرابع الميلاديين) ـــ لنوع من التمصير الاجتماعى الدينى، حتى أصبحت جزءا من التراث المصرى. هؤلاء اعتبروا أن عنصر المقارنة والتأثير يمكن من خلاله تحديد وثنية العمل ومسيحيته. ولكن يمكن تحديد رؤية جديدة لهذا الموروث الهللينستى الرومانى، من خلال إمكانية إيجاد وظيفة له فى تلك الفترة تواكب مفهوم المتغيرات الدينية والاجتماعية ومفهوم الطبيعة الروحية التى تسعى لإثباتها فى الفن القبطى.

من المعروف أن التأثيرات الهللينستية فى الموضوعات الفنية القبطية تبدو مألوفة فى المجتمع المصرى وخاصة العناصر الأسطورية والأساليب النحتية ورموزها ومخصصاتها، ولكن يتبقى السؤال! لماذا استخدم المسيحيون تلك المؤثرات الهللينستية والرومانية بالرغم من العداء السياسي والدينى مع الحكومة الرومانية وكذلك مع الوثنية كعقيدة بعد ذلك؟ فهل جاء ذلك من قبل التستر والاختفاء كما هو متعارف عليه من قبل العلماء؟ أم هو مواكب لعملية التدهور الفنى للعناصر الهللينستية كما أشار البعض الآخر؟ أم أنه واكب الاتجاه الدينى والفكر العقائدى الذى رحب بوجود تلك الآلهة والأساطير فى الفن المسيحى لما تحمل من أساليب فنية خاصة ومعتادة ولها أصول موضوعية معقولة فى المجتمع، فضلا عن كونها موضوعات مرنة من الناحية الدينية فهى فى النهاية تخدم الفكر الدينى الجديد وتزيد من شعبيته ووضوحه؟ فى الحقيقة فإن الاتجاه الأخير قد يكون هدفنا فهو فى نفس الوقت يمثل لنا جانب من المؤثرات والموروثات الدينية والثقافية التى اعتمدت عليها المسيحية فى محاولة تمصيرها فى مصر، وذلك حتى تحافظ على موقع لها ضمن عناصر الوعى الفكرى والدينى فى المجتمع المصرى آنذاك.

ومن هذا المنطلق فقد فضل الفنان المصرى فى تلك الفترة استخدام الأساليب والموضوعات الشائعة ذات التأثير القوى مع محاولة تمصيرها برؤية جديدة إيمانية الطابع وروحانية المعنى، وهذه الآراء يمكن إدراكها فى النصوص المبكرة من ثقافة هذا العهد، فلدينا بعض المحاولات الفردية لنقد الفن الكلاسيكي فى الفترة ما بين

القرنين الثاني والرابع الميلاديين، وهم (أبوللونيوس، فيلوستراتوس، وكليستراتوس) فعلى الرغم من عدم مصرية أحدهم، إلا أن مفهوم تناولهم للنقد الفنى هنا، يمكن لنا أن نؤيده من خلال رؤيتهم النقدية للأعمال الكلاسيكية القديمة، والمفهوم هنا ليس للتقليل من شأن تلك الأعمال من مكانتها الأسطورية اليونانية، ولكن المعنى لديهم يعنى رؤية جديدة تنتظر تلك الأعمال الكلاسيكية، وتتفق مع متغيرات العصر بقدر من روحانية الفلسفة وبعض التخيلات مع البعد عن المحسوس فى اللوحة والتعمق أكثر فى المعنى الخفى للعمل الفنى.

إن دراسة تلك المصادر وأهمية دورها فى تحديد وتوضيح الذوق العام الجديد الذى ينظر بها لتلك الموضوعات الفنية الكلاسيكية آنذاك، أظهر أن الغرض الأساسى من تلك الدراسات النقدية هو الارتقاء بالوعى الفنى الدينى ليس للعمل الفنى ولكن للمشاهد أو المتلقى، وتلك الحالة قدمها لنا (أبوللونيوس) فى وصفه لتمثال (رامى القرص) والذى وصل من خلال نقده إلى تصور حدس الفنان وابتكاره وقوة تأثيره على الآخرين بطريقة إيجابية، وبالتالى وصف (أبوللونيوس) العمل فى النهاية بالرمزية المطلقة فى التحكم وضبط النفس والاعتدال، وانتهى إلى اعتبار أن هذا الرياضى قسا أو راهبا للآلهة هيرا، وهو بالتالى أصبح قدوة للآخرين. ويعتمد مفهوم أبوللونيوس هنا على أن كل الأعمال النحتية أو الفنية الدنيوية ما هى إلا وسيلة لإرضاء الآلهة والتقرب منها، فإنه ينظر إلى العمل الفنى من خلال التأمل الروحانى، وليس إلى التكنيك الفنى للعمل نفسه، وهو بذلك ينقل العمل النحتى من كونه عمل مجرد من الإحساس خاضع للوعى الجمالى فقط، إلى عمل له قيمة فلسفية وتأثيرية على المتلقى.

ومع نهاية القرن الثانى وبداية القرن الثالث الميلادى فقد ظهرت مجموعة من الأعمال النقدية للحركة الفنية الكلاسيكية، ولكن على هيئة أدب شعبى، فكان فيلوستراتوس أول من استخدم نظرية أبوللونيوس وطبقها على مجموعة من اللوحات الشهيرة الماخوذة من الأساطير اليونانية القديمة، وقد اعتمد منهج وتحليل فيلوسراتوس على المزج بين الكيان الأسطورى والمتغيرات الفكرية والدينية

المعاصرة آنذاك، فهو بعد أن يقوم بشرح العمل أسطوريا، يخرج فى النهاية بمثـال أخلاقى ودينى وفى أغلب الأحيان فلسفى، يشد انتباه الطبقة الشعبية التى كان يصفـها بأنها "تجهل الأسطورة وتجهل محاولة تحليلها" وبالتالى استطاع أن يوظف كافة الأعمال الأسطورية لخدمة المسيحية برؤية فنية جديدة (قصص شعبى)، حتى تكـون وسيلة جذب آنذاك لمفهوم المسيحية أو الفلسفة الغنوسية التى كانت منتشرة آنذاك.

أما كاليستراتوس فقد قدم لنا أربعة عشر قطعة بلاغية لوصف مجموعة مـن التماثيل الشهيرة فى الأساطير اليونانية ـ الرومانية، وهو هنا يحاول كناقد فنـى أن يحقق نظرية عامة يمكن تطبيقها على أى عمل فنى، فنظرية كاليستراتوس النقدية توضح الواقعية بصورة رائعة، وتحمل اتجاها فلسفيا روحيا، عمادها "أن البرونز أو الرخام أو الحجارة ليست مصنوعة من اللحم، وأن التمثال لا يتنفس فى حقيقة الأمـر ولا يتحرك عن القاعدة، وهو هنا غير مواكب للتغيير دائم التغيير، بـل هـو ثـابت ومنظور، فإنه على الرغم من كونه إبداع فنى لتطويع البرونز حتى يحقق جسدا شديد المرونة لدرجة أنه يبدو مصنوعا من مادة أخرى غير البرونز، إلا أنه لم يظهر لنا أية رغبة فى مشاركتنا حياتنا، فهو لم ينقل أى مظهر من مظاهر الحياة، ربما كـان مـن المعتقد أنك إذا لمسته بإصبعك سوف يتحول البرونز إلى جسد حقيقـى مـن اللحـم بواسطة الفن، ولكن إذا تلاشت من ذهنك تلك الفكرة فإنه لا فائدة منه لأنه سوف يظل مصنوعا من البرونز".

والمعنى المقصود هنا، أن قدرة الإيمان للمشاهد هى التى تجعله يؤمـن بـهذا العمل الفنى، وبالتالى فالقدرة الإيمانية هنا هامة فى عملية النقد العام للعناصر القديمة واستخدامها برؤية جديدة، فإذا نظرنا إلى تمثال أو قطعـة نحتيـة خاصـة بالآلهـة (ديونيسوس أو هيراكليس أو نيلوس) بنظرة فلسفية إيمانية ووفقا لمتغيرات العصـر آنذاك، ربما تخيلته المسيح أو الإله المنقذ، وبالتالى تتلاشى أمامك المادة المصنـوع منها التمثال، وتفقد حواسك الخارجية السيطرة على العمل، وتنظر إليه من أعمـاقك فقط، فيتحول أمامك العمل الفنى إلى عمل مجرد من الزمان والمكان، ويصبـح ملكـا خاصا للفرد العادى، وهو نفس المفهوم الذى يربط بين الراهب داخل صومعته وبيـن

صور القديس أو الشهيد أو صورة المسيح نفسه حينما يجلس أمامه المتعبد تائبـــا ينظر إلى وجهه وإلى الصورة التى صنعت من جير أو مواد أخرى، ولكن من أعماقــه يراها، فتحقق لديه القدرة الإيمانية المطلوبة.

ومهما كانت حرفية أو أسلوب صنع التمثال أو الصورة، فإن المقصود من هـــذا التغيير الفنى الحادث هو تربية الحاسة الفنية الحقيقية لدى المتلقى أو المشاهد، حتـى يتعمق فيما وراء العمل الفنى من خلال قدرته على تفسيره، فيحدث لديه نوعـــا مـــن التأثير الإيمانى المتصل بالموضوع وليس بحرفية العمل الفنى، الأمـــر الـــذى يجعـــل المشاهد قادرا على الوصول فرديا إلى مستوى روحانى مع العمل الفنـــى بقـــدر مـــن التأمل والمعرفة والإيمان، ومن هنا نجد أن وظيفة الموضوع الأسطورى قد تحولـــت إلى تكوين وظيفى لخدمة العقيدة الجديدة.

ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار أن عملية انتقال الموضوع الوثنى إلى المسيحية، مرحلة انتقالية عادية غير خاضعة إلا لمقدار الذوق العام الذى يتجاوب مع العنـــاصر اليونانية أو الرومانية فى منطقة صنع تلك الأعمال.

وعليه فإن أقرب الأدلة على توضيح تلك المفاهيم منظـــر أورفيـــوس (الراعـــى الصالح)، وهو من المناظر العالمية التى لاقت قبولا فى مصر والعالم المسيحى آنذاك، فقد وظفت أسطورة أورفيوس لخدمة العقيدة الجديدة، فالراهب الأعمـــى أو الراعـــى الصالح كما أطلق عليه أصحاب العقيدة الجديدة مستخرجة من مفهوم العقيدة الأورفية اليونانية سرية الطابع، ويمكن اعتبارها أولى الحركات التنسكية فى التاريخ البشـــرى، وهى تتشابه إلى حد ما مع العقيدة الغنوســـية صاحبـــة الريـــادة فـــى اقتحـــام تلـــك الموضوعات فى الفن المسيحى والقبطى، ولا سيما فيما يخص ملامح الرهبنة والزهد والتقشف والتأمل الروحانى، من ثم أصبح أورفيوس فى الأسطورة اليونانيـــة راعـــى صالح أو هو المسيح، الذى جاء ليرعى ويقود مسيرة الأغنام الضالة.

ويعنى المفهوم هنا من الناحية الفكرية وجود قائد عام، معلم، مربـــى، حـــامى للأغنام التى تسير إما وراءه أو أمامه، أو جالسة بجوار قدميه أو محمولة على كتفيه أو ترعى لتستمع غناءه وهو جالس يعزف علـــى القيثـــارة (شـــكل ٣١، ٣٢)، تلـــك

الموضوعات لم تكن لها أصول فنية وثنية يونانية، بل كانت موظفة أسطوريا فقط، لكن هناك منظر هام ارتبط بالأعمى الصالح، وهو أن يقف الأعمى يحمل فوق كتفيه حملا، والمفهوم الوثنى يميل نحو رمزية تقديم القرابين، بينما المفهوم المسيحى المبكر والغنوسى قدما الراعى وكأنه مخلص للحمل المحمول فوق كتفيه مقيدا تماما بيديه، بينما قدم الأغنام المحيطة به على هيئة تكوينات لا تزال غير مخلصة يبحثون عن المأكل والمشرب فى حركة تصويرية رائعة (شكل ٣٣، ٣٤)، وبالتالى فإن الاهتمام بالمنظر قد يكون مجسدا لحالة المسيحية المبكرة التى لا تزال فى سبيل التكوين، فالحمل المحمول فوق الكتف يعنى المؤمنين الذين قبلوا العقيدة ووافقوا على الإيمان بالمسيح فحملهم بعيدا عن الضالين، وهى محاولة خلاص نهائية للمؤمن طبقا للتقاليد الغنوسية.

تلك التفاسير الروحية المتعمقة فى مفهوم الديانة الجديدة قد تغلبت هنا على القدرة الجمالية للعمل الفنى واختفت المؤثرات الهللينستية الرومانية أمام القدرة التفسيرية، ومن هنا نجد أن الحديث عن الموروث الهللينستى فى الفن المسيحى المبكر فى مصر بتلك الكيفية يقودنا مباشرة نحو الأعمال النحتية التى عبرت عن ذوق عام مقبول الهوية فى مدينة اهناسيا (هرموبوليس ماجنا)، فقد قدمت الحفائر التى تمت فى أوائل القرن الحالى مجموعات كبيرة من الأعمال النحتية التى تعبر لنا بصورة مباشرة عن مفهوم توظيف الموروث الحضارى الهللينستى لخدمة العقيدة الجديدة داخل نطاق مجتمع (اهناسيا)، وعلى الرغم من صعوبة عمليات التأريخ التى ترجع بصفة مباشرة لطول مدة استخدام القطعة الأثرية سواء داخل نطاق الكنيسة كديكور حائطى، أو داخل المقابر ومرتبطة بالطقوس الجنائزية، إلا أن بعض العلماء قد صنفوا أعمال اهناسيا وحدودها فى نطاق ثلاث مراحل، معتمدين أساسا على روح الموضوع والعناصر الزخرفية، وكذلك الأسلوب الفنى، ويبدو أحيانا ضعف هذا التقسيم الأثرى وعدم شموله من ناحية تقييم معظم القطع، إلا أنه يمكن قبوله من ناحية تحديد العناصر الفنية والموضوعية لأغلبية القطع المنحوتة التى تحمل بصفة

خاصة جانب من الموروث الهللينستى، والذى تميزت به الصنعة الفنية لأعمال مجتمع اهناسيا دون بقية الأقاليم المصرية.

قسم العلماء فن النحت الأهناسى خلال الفترة ما بين نهاية القرن الثانى - بداية القرن الثالث وحتى القرن الخامس الميلادى، إلى ثلاث مراحل، المرحلة الأولى تتصف بالموروث الهللينستى الواضح فى الموضوع والأسلوب الفنى وليس هناك أى عناصر فنية أخرى تعطى لنا انطباعا مزدوجا وثنى مسيحى (مصرى يونانى)، وهذه المرحلة أرخت بالفترة ما بين القرن الثالث وحتى بداية القرن الرابع الميلادى. أما المرحلة الثانية فقد امتزجت فيها عناصر فنية مصرية يونانية، وإن غلب عليها أساليب فنية خشنة فى تصوير الموضوعات، مع التسليم بأن تلك المرحلة بداية حقيقية لوجود التأثيرات القديمة فى الموضوع والأسلوب، ويمكن اعتبار أن هناك تغييرا قد طرأ على المجتمع مما شجع أو حاول أن يعيد مرة أخرى الصبغة المصرية فى الفن، وعلى الرغم من صعوبة تحديد تأريخ محدد لبدء هذا التغيير الحادث، إلا أن حادث الاعتراف بالمسيحية مع بداية القرن الرابع الميلادى قد ساهم فى إحداث هذا التغيير، ويمكن إضافة تبرير آخر مرتبط بهدف الدراسة، فإن الفترة ما بين بداية القرن الثالث وحتى منتصفه تقريبا قد تميزت بنزعة قومية جديدة ضد التيارات الهللينستية - الرومانية، وتميزت بإبراز القومية المصرية ضد كنيسة الإسكندرية والكيان السياسى فيها، وبالتالى فإن وجود العناصر المصرية هنا قد واكب مقدار التغيير الحادث داخل أهالى منطقة مصر الوسطى والعليا ضد الإسكندرية، والذى يؤكده ظهور طوائف عديدة وقفت ضد الإسكندرية والحكومة الرومانية، وبالتالى فمن الجائز أن يكون هذا التبرير سببا فى بداية ظهور المؤثرات المصرية خلال تلك المرحلة التى تمثل القرن الرابع الميلادى.

أما المرحلة الثالثة ــ والتى نحدد فترتها بالقرن الخامس الميلادى ــ فتعد أكثر المراحل تحديدا للعنصر الموضوعى والأسلوب الفنى، فقد امتدت تلك المرحلة إلى القرن السادس الميلادى، وتميزت بالعناصر الزخرفية التى أصبحت سمة العصر، فقد ظهرت الزخارف النباتية والهللينستية وكأنها سيطرة كاملة على عناصر فن النحت فى

حدود اللوحات الفنية، ويمكن القول بأنه فى تلك المرحلة قد سيطرت العناصر المصرية تماما فنيا وموضوعيا، واتجهت الأساليب الفنية نحو التجريد، وغابت الموضوعات الأسطورية إلى حد ما، وحلت محلها شخصيات وموضوعات مسيحية مباشرة، وهذا الاتجاه يمكن تحديد بدايته فى النصف الثانى من القرن الخامس الميلادى، حيث اعتمدت على إبراز الذاتية القومية والمذهبية فى الفن بعد مجمع خلقدونيا عام ٤٥٠ م، وأصبحت ظاهرة مواكبة للعديد من الأقاليم المصرية فى سقارة وباويط وأخميم وكاليا والنوبة.

ومن ضمن النماذج الأثرية النحتية الأهناسية التى نفذت بوظيفة مقدسة جديدة تخدم العقيدة المسيحية آنذاك، قطعة نحتية من الحجر الجيرى المصقول عليها نحت بارز من المرحلة الأولى من نحت اهناسيا حوالى القرن الثالث ــ الرابع الميلادى. القطعة تمثل الإله باخوس إله الخمر (شكل ٣٥)، وهو هنا ممثل مرتين، الأولى: وهو يحتسى الخمر ويتكئ على كتف شاب على اليسار، وفى هذا المنظر يرتدى ملابسه الوقورة (إلهية الطابع) ومصور بلحية وشارب، وهو هنا فى هيئة الفلاسفة أو النماذج الإلهية التى صور عليها المسيح بعد ذلك. أما الجانب الآخر فقد صور فيه نفس الإله وهو ثمل من جراء شرب الخمر المقدس، مترنحا جهة اليمين يستند على عمودين يشبه تكوين المذبح، والإله فى هذا المنظر ممل عاريا تماما بدون ملابس، ويبدو أن للنحت تكملة ولكنها مهدمة.

يبدو هذا العمل من أول وهلة من الأعمال الوثنية، على الرغم من مفهوم السطحية القياسية للأجسام والتجريدية الواضحة فى إبراز ملامح الوجوه وعدم تناسق الحركة مع التكوين الجسمانى، ولكن ما هى وظيفة هذا العمل حسب المفهوم الروحانى المتبع آنذاك.

إن عملية تكرار صور الآلهة فى العمل الواحد نحتيا، لم تكن مألوفة فى الفن اليونانى، وبصفة خاصة تكرار الشخصيات بملامح مختلفة داخل العمل نفسه، ولكنها كانت مألوفة فى الفن المصرى على هيئة نماذج متشابهة للشخص ذاته فى كل منظر، من هنا يبدو أن الفنان أراد أن يوضح معنى مختلف فى كل منظر، وهذا المعنى يواكب

مفهوم الحالة الحادثة آنذاك، فمن المعروف أن الإله ديونيسوس أو باخوس كان من ضمن الصور التى استخدمت للدلالة على شخص المسيح، وأن الخمر المقدس الذى يتناوله المؤمن من المفترض فيه أنه خمر إلهى ينقل المؤمن من حالته الدنيوية العقلية إلى الحالة الروحية أو عالم اللامعقول فى الفلسفة الأفلاطونية الحديثة. وهنا كان لابد أن تختلف حالة الشخص المصور فى المنظرين، فعليه أن يتجرد من الأمور الدنيوية وأن يكون مجردا تماما من ملابسه مثل حالة آدم وحواء قبل الخطيئة،لذلك فإن التأثير الروحانى للعمل يؤكد أن الإله باخوس فى اللوحة الأولى يمثل المسيح فى هيئته البشرية كرجل معلم فيلسوف وقدوة يضع يده فوق كتف شاب يمثل أحد تلاميذه أو رمز للمؤمنين عموما. وهو عند الغنوسيين فالنتينوس، وهو هنا يعطى لنا نموذجا للجانب الناسوتى للمسيح، ووسيلة التعبير الفنى هنا أن الفنان أراد أن يعطى للإله باخوس مخصصه الدائم وهو يحتسى الخمر، أى أنه أراد أن يعبر عن أن عملية الوصول إلى الحالة الروحية لم تتم بعد، وأن عناصر إتمامها هى القدوة أو الإيمان واحتساء الخمر المقدس، وهى أحد أهم عناصر العقيدة المسيحية والغنوسية فى كافة مذاهبها. أما الجزء الثانى فهو يمثل الجانب الثانى من الثنائية العقائدية، وهى حالة اللامعقول أو الحالة الروحية التى يصل إليها المؤمن عقب شرب الخمر فيصل إلى درجة الإيمان الروحى، فيصبح شابا على الدوام روحيا وجسديا (شكل ٣٦)، وهو أيضا النموذج الذى صور فيه المسيح فى حالة الخلود الدائم بعد ذلك، بينما صورته وهو ملتحى كبير السن هى الحالة التى عاش فيها بين البشر على الأرض.

ونجد نفس المفهوم فى تفسير الموضوعات الوثنية حيث يمكن استبدال المسيح بأى شخص ينجو فى طريق الإيمان، من حقه إذن أن يجد القدوة من خلال تفسير تلك الأعمال بالصورة الروحية. ومن بين النماذج الهللينستية التى انتشرت فى النحت القبطى، القصص الأسطورية المستوحاة من أسطورة الإله هيراكليس والتى مثلت نوعا من المعتقدات ذات الصفة الشعبية فى الفترة الوثنية، ولكن تلك الأعمال تميزت فى المرحلة الانتقالية بإبراز حالات النشوة والانتصار الإلهى على عناصر الشر الدنيوى المتمثل فى صور حيوانات متوحشة يتغلب عليها هيراكليس، من هنا واكب

موضوع هيراكليس الأسطورى النموذج المصرى فى أسطورة حـــورس وانتصــاره على عمه ست، ولكن بمفهوم يأخذ طابع القوة أكثر من أسطورة حورس التى التزمت بالطابع الروحانى الإيمانى الجنائزى (شكل ٣٧).

إن الانطباع الأساسى فى تلك المرحلة لتشخيص هيراكليس، كانت عملية تجسيده كبطل لحالة الخلاص التى كان يسعى إليها دائما البشر لخلاصهم من الشـــر المحيــط بهم، ومن هنا أصبحت لتلك الموضوعات استمرارية خاصـــة فـــى الفــن المصـــرى (القبطى) حتى القرن السابع الميلادى، ولا سيما فى المنسوجات القبطية. ومن الصور المعروفة للإله هيراكليس فى مصر وترجع إلى القرن الرابع الميلادى لوحتـــان مـــن العاج محفوظتان فى متحف والتر للفنون فى بالتيمور، القطعة الأولى تبـــدو مرتبطـــة من الناحية المعنوية بالثانية فالأولى تمثل انتصار هيراكليس على أسد نيميا فى حركة عنيفة تظهر فى تصوير العضلات بالسيقان والظهر وقبضته على رقبة الأسد فى حيــن اليد اليسرى تستعد لعملية الطعن (شكل ٣٨).

اللوحة الثانية تميزت بالهدوء النسبى عقب الانتصار، حيث القـــوة فـــى إبـــراز عضلات السيقان والأذرع، وهى سمات الأسلوب الكلاسيكى الواضح فـــى الصـــورة، وبصفة خاصة فإن منظر انتصار هيراكليس على أسد نيميا يؤكد أنها نماذج مستوحاة من الأساطير الإغريقية (شكل ٤٠).

وقد اختلف العلماء حول تحديد مصدر أو المدرسة الفنية للقطعة، فمع اســتبعاد الفن الأهناسى، تبرز مدرسة الإســكندرية الفنيـــة أو أوكســـيرينخوس أو فيلادلفيـــا (الفيوم)، ويمكن الإشارة هنا إلى مجموعة من الوثائق البردية التـــى تصـــور بعـــض الموضوعات الأسطورية لهيراكليس، والتى عثر عليها فى أوكســـيرينخوس، وتظـــهر فيها بعض القصص الأسطورية لهيراكليس مثل انتصاره على أسد نيميـــا، والحـــدث نجده مصورا بالألوان ولكن بطريقة الخطوط الخارجية، تلك البرديات تؤكد أنها نمـــاذج معبرة للفنانين لكى يستوحوا منها نماذج أعمالهم النحتية، وبالتالى فإن تلك الوثـــائق المصورة تؤكد أن هناك حالة شيوع من الاعتقاد الشعبى لأساطير هيراكليس، بجانبـــها عبارة باللغة اليونانية تقول "أنا ابن الرب، قول لى ماذا أنت بفاعل فى المرة الأولـــى"،

وبالتالى اقترن رسم النموذج اليونانى الأسطورى مع الفكر الدينـــى الجديـــد (شـــكل ٣٧)، وأن تلك النماذج وظفت لتستخدم تدعيما للموقف المذهبى. ولدينا فى المتحـــف القبطى نموذج لهيراكليس قاتل أسد نيميا، ولكن بالأسلوب الأهناسى الذى يرجع إلـــى المرحلة الأولى خلال القرنين الثالث والرابع الميلادى (شكل ٣٩)، اللوحة من الحجـــر الجيرى وتفتقد للقياسات البشرية والوضعية لعناصر اللوحة والموضوع، ولكـــن هنـــا يختلف من حيث المعالجة الفنية، فنجد جائزة إلهية لهيراكليس المنتصر، الذى يتقـــدم بقوة لجذب الأسد من رأسه، بينما بجوار الأسد نجد سيدة ترتدي ملابس يونانية تحمل فى يدها إكليلا من الغار لتقدمه أو لتضعـــه علـــى رأس هـــيراكليس عقـــب تحقيـــق الانتصار، والذى يؤكد ذلك، أن الفنان لم يصورها فوق رأس هيراكليس ولكنه صورها فى مقدمة الصورة تجاه الأسد، المنظر فى مجمله يوضح غياب القدرة الفعليـــة مـــع المحاكاة الطبيعية للعمل الفنى بقـــدر إصـــراره علـــى إدراك المعنـــى أو المضمـــون الموضوعى فى اللوحة، ويمكن إدراك نفس المعنى فى منظرين آخرين فى المتحـــف يرجعان إلى المرحلة الثالثة من النحت الأهناسى حوالى القرن الخامس الميلادى.

ومن الموضوعات الأسطورية اليونانية التى لاقت قبولا غير عادى فـــى الفـــن القبطى موضوع ولادة أفروديتى (شكل ٤١، ٤٢، ٤٣)، فـــالمنظر بالكـــامل يونـــانى الأصل، ولكن عملية تنفيذه تؤكد أن هناك ذوق عام فى اهناسيا استخدم هذا الموضوع بوظيفة أخرى من خلال عملية التراكيب الزخرفية، فالقطعة من الحجر الجيرى علـــى شكل قوقعة أو صدفة رومانية الطابع فى الخلفية، ويعلوهـــا إطـــار زخرفـــى نبـــاتى حلزونى من أوراق نبات الأكانتوس، فى الوسط نجد أفروديتـــى تنبثـــق مـــن وســـط الصدفة، وأن عملية الانبثاق جاءت من لا شئ، وهى قدرة إلهية خاصة برب الأربـــاب زيوس، الذى أطلق الأمر لخلق أفروديتى، لذلك وجد الفنان المصـــرى فـــى تصويـــر أفروديتى (فقط) نموذجا يحتذى به فى تصوير حالة ولادة المســـيح، لذلـــك صـــورت أفروديتى فى نماذج مختلفة ترتبط بميلادها وخروجها من الصدفة فى لوحات عديـــدة فى النحت القبطى. وقد ذهب بعض العلماء إلى أن نموذج أفروديتى فى الصدفة كـــان الأصل لصور المسيح الحديثة، وهو مستوحى من أصول نحتية زينـــت بـــها جـــدران

الكنائس والبيوت الدينية فى اهناسيا. وفسر البعض الآخر وجود نماذج أفروديتى بداخل الصدفة كنموذج من التأثير البحرى المستمد من الفن السكندرى وارتبط هذا المفهوم لديهم بأنه يرمز لحالة دخول المسيحية من الإسكندرية، لذلك ارتبطت فى الفن الأهناسى مناظر بحرية متنوعة بجانب صدفة أفروديتى، فنجد صور للدرافيل التى ترمز للمسيح المنقذ برؤية سكندرية الطابع، وكذلك مناظر الحوريات أو الأسماك التى انتشرت كوحدات زخرفية فى النحت الأهناسى ولا سيما فى منحوتات المرحلة الثالثة حوالى القرن الخامس الميلادى (شكل ٤٤، ٤٥).

مما لا شك فيه أن التأثير السكندرى فى تناول الموضوعات الهللينستية كان قائما بالفعل من خلال عناصر الصورة المنحوتة، بينما الأسلوب التصويري والنحتى خضع هنا إلى مؤثرات محلية نابعة من مجتمع اهناسيا وأهدافه الدينية.

يمكن تحديد تلك النظرية التفسيرية فى العديد من الموضوعات الهللينستية التى استخدمت فى النحت القبطى وزينت بها أماكن طقسية كنسية، من بين تلك النماذج أمثلة للإله أبوللو ودافنى والتى تعنى قصة خلاص دافنى من مطاردة أبوللو لها وتحويلها إلى شجرة (شكل ٤٦)، وقصة أوروبا والثور زيوس، وزيوس وليدا (البجعة) (شكل ٤٧، ٤٨)، والتى ترمز إلى حالة تجسد الإله فى صورة يمكن من خلالها معاشرة البشر، وهو التواجد الإلهى على الأرض.

من هنا نجد أن تلك الصور المجسدة والتراكيب الخاصة بالموروث الحضارى خلال الفترة ما بين القرنين الثالث وحتى الخامس الميلادى، قد تؤكد أن هناك تعايش سلمى بين الوثنية والمسيحية، هذا التعايش جسدته لنا تلك القطع النحتية، وأن الوصول إلى مسيحية حقيقية فى القرن السادس الميلادى كان لابد من المرور بتلك المؤثرات واستيعابها ومحاولة توظيفها لخدمة العقيدة الجديدة.

من أهم المناظر التى انتشرت بصورة قوية واستمرت فى الفن كعناصر أساسية مع التحوير بعض الشئ، شخصية الإله نيلوس والإله ديونيسوس، من بين الأمثلة التى نقدمها للإله نيلوس، نحت بارز عبارة عن جزء من مبنى دينى وليس جنائزى، وهى تمثل مرحلة متقدمة من النحت من الأهناسى (يحتمل أن تكون المرحلة الثانية

التى شهدت بداية العنصر المصرى الواضح) خلال القرن الرابع وبداية الخامس الميلادى (شكل ٤٩). واللوحة تمثل رجلا ملتحيا يرتدى تاجا ملكيا يتكئ على جانبه الأيسر، وخلفه زهور اللوتس، على جانبه الأيسر نجد مجموعة من الفواكه والأزهار. وعلى الرغم من عدم وضوح مظاهر الرخاء المعتادة فى تصوير إله النيل مثل امتلاء الجسد والثديين المترهلين والانتفاخ الواضح فى الصدر والرقبة، إلا أن الوضع العام هنا جعل العلماء يؤكدون أنه إله النيل، ولكن بوظيفة مسيحية الطابع. ويمكن تحديد هذا المعنى من هذا الاقتراح حول مكانة إله النيل فى الفن القبطى عموما، حيث يدور هذا الموضوع حول توظيفه لخدمة المذهب المصرى خلال القرن الخامس الميلادى، وهو توظيف الآلهة المصرية لخدمة وظيفة خاصة بالسيد المسيح بجميع خصائصهم، وهى قضية معروفة من قبل كما أوضحنا، فالتشبيه هنا بإله النيل الذى يمثل المسيح فى لاهوته الأرضى، أو ملكه على الأرض ماسكا بينابيع الرخاء والازدهار والخير، هى سمة تشخيصية للمسيح ظهرت فى المرحلة المبكرة واستمرت بعد ذلك، فصور المسيح على هيئة إله النيل يمكن أن نجدها على نسيج فى متحف بوشكين منفذة بأسلوب العصر الهللينستى (شكل ٥٠، صورة الغلاف)، ولكن استمرار هذا الاستخدام حتى القرن الخامس قد يخضع إلى تحوير آخر يتفق مع متغيرات العصر، فقطعة اهناسيا توحى بأن إله النيل (مالك الخير الأرضى) هو الجزء الذى يمكن أن يعبر عن كيان مذهبى خاص فى ظل الصراعات المذهبية آنذاك، فخصائص إله النيل فى مصر تبدو مختصة بأنه الإله الوحيد الذى يعيش على الأرض فى مصر، وبالتالى يمكن تشبيهه بالكيان الناسوتى للمسيح أو الإله الأرضى وهى سمة غلبت على الفن القبطى منذ النصف الثانى من القرن الخامس الميلادى. على العموم هناك قطعة أخرى للإله نيلوس أو (حابى) من اهناسيا أيضا تؤكد هذا المعنى (شكل ٥١)، ويبدو فيها نيلوس له لحية طويلة وشارب ويحمل فوق كتفه خيرات الأرض، وبجواره شجرة مثمرة، ويرتدى تاج أعلى الرأس يمثل تاج الملك الأرضى. على الرغم من كون المنظر عبارة عن تمثال نصفى إلا أنه جاء معبرا عن مفهوم التشبيه الأرضى لإله النيل (حالة وجوده على الأرض أو وظيفة هذا الوجود) وهو هنا كناية عن الخير والازدهار الذين

جاءوا بقدوم المسيح الإله إلى الأرض، فى الحقيقة فإن هذا الاقتراح يتلاءم مع تحديد وظيفة الشكل الأسطورى فى الفن المسيحى فى مصر، وأنه كان بإمكانه آنذاك استقطاب النماذج الأسطورية ذات المفهوم الوثنى من أجل تحقيق قدر من الروحانية من خلال نماذج معتاد عليها ومألوفة، وبالرغم من ذلك، فإن هذا التحديد لا يزال مبهما وغامضا عند العديد من علماء الفن المسيحى سواء الشرقى أو الغربى (شكل ٥٢، ٥٣).

ونفس المفهوم يمكن إدراكه ولكن بصورة أوضح فى حالة تصوير جوانب من الأعياد الديونيسية فى الفن القبطى، فإن صور الإله ديونيسوس الراقد وسط النباتات أو أسفل الكرمة أو محاط بالثمار والفواكه، هى من الموضوعات الغنوسية المحببة لدى المصريين فى تلك الفترة المبكرة، فإن هذا الاستخدام صار جزءا من العقيدة المسيحية المبكرة، ويمكن الاستدلال عليه من كثرة النماذج التى استخدمت الأساطير الديونيسية على النسيج والنحت والعاج والتصوير الجدارى، ارتبط بصور الإله ديونيسوس الكأس (الكنثاروس) الذى يحتسى منه الخمر وعناقيد العنب المتدلية والتى ترمز إلى الخمر المقدس (شكل ٥٤)، وكذلك نماذج الساتير والمينادات الذين يمثلون له صفة الأعوان أو الأقران أو الجنود أو الرسل أتباعه مع البشر. وقد اقترنت سبل تصويرهم فى حالة الروحية التى يصلوا إليها بعد احتساء الخمر وفى ذروة الاحتفال بالعقيدة الغنوسية فى مصر، وتحول هذا الاقتران إلى اعتبار الإله ديونيسوس يمثل المسيح فى رؤية تقديسية هامة، وأن الساتير والمينادات ما هم إلا رسل أو ملائكة مبشرين بالخير على المؤمنين، فحالة العرى التى صورت بها الحوريات أو أتباع الإله ديونيسوس فى النحت القبطى، خاض فيها العديد من العلماء، فالبعض ذهب بأنهم الأصول التى جاءت من خلالها صور الملائكة الحامية للأرواح فى القرنين الخامس والسادس، والبعض أشار إلى أن شفافية تلك الشخصيات فى الجوانب الأسطورية جعلتهم وسائط بين الإله والبشر. عموما فإن صور الإله ديونيسوس اتسمت بالموضوعية الزخرفية إلى حد ما، ولكن هناك نص فى قراءات مجمع (هيبو) فى بداية القرن الخامس الميلادى يؤكد أنه من الآن فصاعدا يجب أن تحرم الطقوس

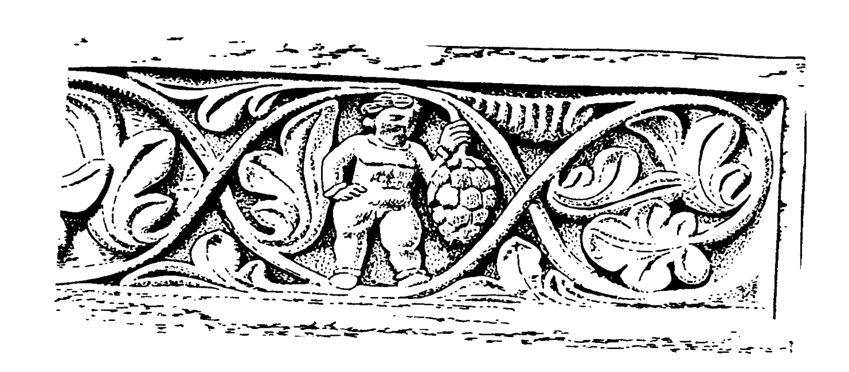
والأسرار الغنوسية، وان عملية الاتصال الإلهى لابد أن تكون عبر الملائكة وليس عبر الحوريات أو الساتير الديونيسى، والمعنى يؤكد انهم كانوا مستخدمين لهذا الغرض، وأن مسألة تحويلهم إلى ملائكة قد أصبح أمرا طبيعيا الآن.

لم يكن فن النحت القبطى فنا منغلقا مقيدا مثل النحت المصرى القديم، بل يمكن القول بأنه كان يتأثر بسهولة بروح الموضوعات المنحوتة وبصفة خاصة موضوعات العهد القديم، الذى اتخذ منه مصدرا من مصادر وجوده فى مصر، إلا أنه لوحظ أن أعمال قليلة جدا من المنحوتات هى التى صورت تلك الموضوعات المستوحاة من العهد القديم، وهى فى أغلب الأحيان يطغى عليها أسلوب فنى معين يخدم الموضوع وأسلوب التعبير الجاد عنه، فغالبا ما نجد بعض المؤثرات الفينيقية (السورية) أو اليهودية، وهو تأثير موضوعى لم يكن مقصودا فى الفن القبطى، بل كان طبيعيا لإعطاء مصداقية للعمل الفنى حتى يكون أكثر تأثيرا على المشاهد أو المؤمن المتلقى، وهى أحد أهم سمات الفن القبطى فى مصر.

ولدينا نموذجان للنحت المستوحى من العهد القديم، الأولى: تمثل النبى دانيال فى جب الأسود (شكل ٥٥)، ونلاحظ أن ملامح تنفيذ الصور للنبى دانيال تحمل التيار السورى من حيث تسريحة الشعر وغطاء الرأس والملابس كذلك نجد الأسد الذى نفذ بطريقة أسطورية تذكرنا بالأساليب النحتية للحيوانات الأسطورية فى بلاد ما بين النهرين وإيران، وبالتالى حاول الفنان القبطى أن يوظف العمل الفنى ويقربه إلى أقصى درجة من روح المكان والزمان والهيكل الأسطورى فى القصة الدينية، وهى سمة هامة فى الفن القبطى يمكن بسهولة إدراكها فى الصور الجدارية للقلايات فى باويط وسقارة والواحة الخارجة.

القطعة الثانية تمثل العبرانيون الثلاثة فى النار مع الملاك (شكل ٥٦)، وهى تحمل نفس السمات تقريبا من حيث ملامح الوجه وتسريحة الشعر والملابس التى تتفق مع روح العصر والمكان فى المدن الفينيقية وفلسطين (أماكن تلك الحوادث القصصية)، تلك النماذج تعود إلى فترة القرن الخامس الميلادى أو السادس، وهى مرحلة شهدت هذا التواجد من التأثيرات السورية فى أعمال النحت والزخارف القبطية

آنذاك، وذلك نتيجة لانتقال جماعات سورية للإقامة فـــى مصـــر أثنـــاء الخلافـــات المذهبية الحادثة بين كنائس القسطنطينية وأنطاكية والإسكندرية وروما.



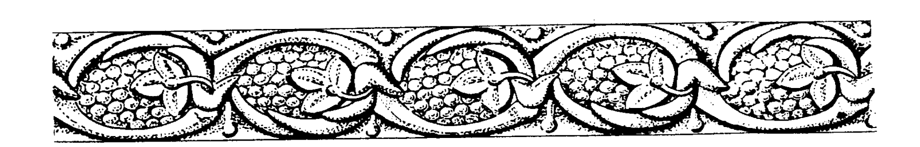
الفصل الثالث

المواقع الأثرية والعمارة القبطية

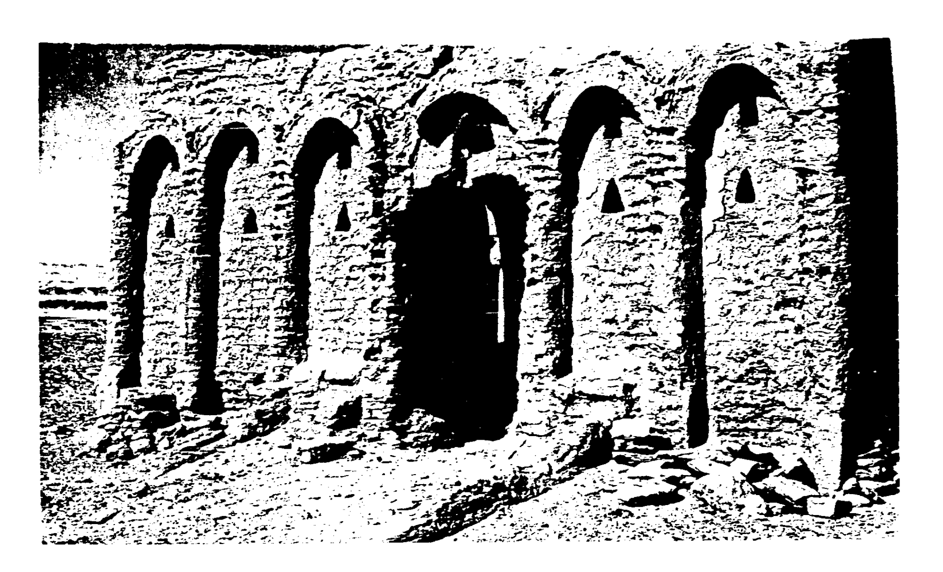
أولاً: الهوية المعمارية القبطية المبكرة

ثانياً: العمارة الكنسية (عمارة الكنائس)

ثالثاً: العمارة الديرية (عمارة الأديرة)







واجهات المقابر فى جبانة البجوات • الواحات الخارجة •
القرن الرابع_الخامس الميلادي



المواقع الأثرية والعمارة القبطية *

أولاً: الهوية المعمارية القبطية المبكرة

إن مسألة البحث عن حدود معمارية محددة لطبقة المسيحية فى الفترة المبكرة خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين، تعتبر من الأمور الصعبة التى تعوقها أسباب وعوامل كثيرة، لعل من أهمها تواضع الشكل والحجم والتصميم الهندسى المعمارى المستخدم من قبل تلك الفئة تحت ضغوط اجتماعية مثل الفقر والذل والاحتلال الرومانى. وقد يندرج ضمن تلك الأسباب غياب الأمور الطقوسية وتحديدها بصورة موحدة وثابتة فى الفترة المبكرة، وهو الذى جعل الأمر أكثر شيوعاً فى عدم تحديد هيكل معمارى بمواصفات خاصة تمارس فيها العقيدة بحرية كاملة. هذا فضلاً عن أنه إذا كانت هناك أمثلة معمارية كنسية أو دينية ورد ذكرها عند أغلب المؤرخين

* مراجع هذا الفصل فى الصفحات من ٣٢٥ - ٣٣٢.

المسيحيين المبكرين، إلا أننا نجدها قد تغيرت تماماً بعد الاعتراف بالمسيحية فى بداية القرن الرابع الميلادى، ولم تستطع تلك الأمثلة المعمارية أن تقاوم عوامل الزمن أو التوسع المسيحى المنشود فى تلك الفترة، فتم إزالتها وتعديلها، وبالتالى لا نستطيع أن نقف على أرض ثابتة فى تحديد هوية معمارية دينية فى مصر خلال تلك الفترة المبكرة.

ومن أهم الأسباب التى ساهمت فى عدم تحديد تلك الهوية المعمارية عدم وجود شكل معمارى محدد يتفق مع العقيدة المسيحية المبكرة منذ بداية انتشارها فى مصر، وقد تندرج أسباب ذلك مع عوامل أخرى مثل إلتصاق المسيحية منذ بدايته الأولى مع العقيدة اليهودية، ومن ثم تأثرت إلى حد ما بممارسات الطقوس اليهودية، وأصبح هناك تأثير خاص بالمجمع اليهودى فى التكوين المعمارى الدينى لشكل الكنيسة فغابت بذلك حاسة الاستقلالية المعمارية عنه آنذاك. وقد ساهمت أيضاً حركة التطور العمرانى الكبيرة والتفوق من ناحية التصميم والتنفيذ للعمارة الرومانية بصورة كبيرة على إضفاء نوعاً من الاحتواء على النماذج المعمارية المقترحة من قبل المسيحيين، حيث ساهم ذلك فى أن لا تخرج العمارة المسيحية خارج عباءة العمارة الرومانية، الأمر الذى يجعلنا فى حيرة عندما نشاهد اندماج حادث فى العمارة القبطية بين النظام البازيليكى ومفهوم ممارسة العقيدة فى المنزل المصرى القديم أو المعاصر للأحداث آنذاك، وأيضاً وبصورة تلقائية ــ وإن تبدو فى أغلب الأحيان هامة فى تحديد هوية العمارة القبطية ــ مسألة استخدامها وتعديلها مرة أخرى بشكل يلائم مفهوم العمارة الطقسية للمسيحيين، تلك الظاهرة ساهمت إلى حد ما فى توقف حركة الإبداع المعمارى عند المصريين الأقباط على المستوى العام، ويبدو لهم العذر فى ذلك لأن المستوى الاقتصادى هنا كان نابعاً من فئة فقيرة ومتواضعة ومحتلة، ونادراً ما نجد بينهم أقباط على مستوى اقتصادى عالى يستطيعون من خلاله إقامة صرح دينى متكامل له سمة إبداع فنى معاصر آنذاك. هذا الأمر جعل القائمين على بناء الصرح المعماري القبطى يستعينون بنماذج معمارية قديمة، بدأت بالاستعانة بالمعابد الصغرى ثم الكبرى وتعديل الأماكن الفسيحة بداخلها بعناصر ومواد معمارية بيئية مثل بناء

حجرات وأسوار بالطوب اللبن وعليها طبقة رقيقة من الملاط الأبيض (الجص)، وذلك من أجل إعدادها كموقع دينى مسيحى محلى مناسب آنذاك، ولم يبالوا — فى رأينا — بالعقيدة المصرية أو يرفضوها والممثلة فى المعبد والمعبود والطقوس، حيث مثلت لديهم نموذج لموروث شعبى ودينى مقبول فى كيان المسيحية المحلية ترك تأثيره الكبير فى العقيدة وطقوسها وعماراتها وفنونها عموماً. الأمثلة الدالة على ذلك كثيرة (سوف نستعرض لاحقاً أغلبها) ولكن يهمنا هنا أن التركيز على الإقامة الدينية والسكنية داخل المعابد المصرية القديمة، قد هيأ نوعاً من التأثير المعمارى فى العمارة القبطية مثل الصالة الكبرى والممرات الجانبية، قدس الأقداس (الهيكل) المذابح، صالات الأعمدة، البهو الخارجى، المداخل المنكسرة وغيرها من التأثيرات المعمارية. ثم جاء بعد ذلك استقطابهم لعناصر معمارية متكاملة وحية يجلبونها من المعابد القديمة أو المقابر المجاورة لمكان إقامتهم، فجاءت الأعمدة الجرانيتية وتيجانها، والأفاريز النحتية بما عليها من نقوش هيروغليفية استخدموها إما فى بناء درج سلالم أو أسوار أو دعامات هيكلية بين الحجرات، كذلك المذابح القديمة التى عُدلت لتواكب طقوس المذبح القبطى. وبالتالى فإن انتقال عناصر معمارية قديمة واستخدامها مرة أخرى فى العمارة القبطية، قد ترك تأثيراً كبيراً فى إضفاء صفة المحلية للطرز المعمارية المنفذة فى مصر عبر عصورها، وهو الأمر الذى يقف عائقاً أمام آراء العديد من العلماء الذين بحثوا عن أصول معمارية قبطية فى مصر سواء فى الجانب الكنائسى أو الديرى، فالبعض ذهب وفى إصرار غريب على التأثير البيزنطى أو السورى، ويبدو أن مفهوم الإصرار هنا جاء برؤية سياسية (قديماً أو حديثاً)، ولكن يكفى للرد على هؤلاء أن هناك محلية وطبيعة مصرية فى مفهوم الشكل المعمارى الذي يتفق مع الجوانب البيئية والاقتصادية والنفسية والاجتماعية، وهو الأمر الذى بدوره يختلف عن مفهوم العمارة البيزنطية مع اختلاف البيئة والمجتمع عموماً، فإذا فرض أن انتقلت عناصر فنية من بيزنطة إلى مصر واستقرت وانتشرت — ويجب الإصرار على لفظى الاستقرار والانتشار والتكرار — فهى بالتالى قد لاقت قبولاً فى جوانب الذوق العام المصرى واندمجت معه، وهو ما يمكن تسميته

بالاستقطاب والهضم والاندماج، ولكن هل يمكن أن نطلق عليها آنذاك (تأثير بيزنطى)؟ فقد سارت تلك الجزئية ضمن عناصر معمارية مصرية مندمجة معهم بصورة طبيعية تخدم مفهوم المحلية الخالصة فى مصر. خير دليل على ذلك أن المصرى المسيحى فى العصر الرومانى المتأخر كان يمارس العقيدة المسيحية فى أى مكان تطأه قدماه، ولم يبال بأهمية المكان أو تكوينه المعماري، تلك الظاهرة جعلته لا يبالى بالعناصر المعمارية سواء المحلية أو الوافدة، وتركت لتلك الظاهرة تأثيراً قوياً فى إدراكه للمكان فى الشكل والتصميم، وجعلته قادراً على ممارسة الطقوس المسيحية فى سرداب أو مقبرة أو معبد وثنى أو أمام حنية يبنيها فى منزله الريفى المتواضع. من هنا يمكن القول بأنه لم تكن لديه المبررات الكافية لاستقطاب طرز معمارية وافدة من بيزنطة التى لم تتكون بداخلها مستويات ثقافية أو حضارية أو معمارية حتى نهاية القرن الرابع الميلادى تستطيع أن تصدرها لمجتمع حضارى لديه أمثلة شامخة وقائمة ومعاصرة له. وبالتالى فإن مفهوم الأصالة المحلية فى العمارة القبطية يمكن بسهولة إدراكه فى العديد من الأمثلة التى سوف نوردها فى هذا الفصل، وليكن هدفنا البحث عن خصوصية محلية لهذه العمارة فى مصر.

فخلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين، تبدأ حركة انتشار الكنائس والأديرة فى مصر، وذلك لأن المصادر الأثرية قد حددت لنا تلك البداية، فإن هذا لا ينفى وجود الكنائس سابقاً، ولكن التطور المعمارى للكنيسة أو التكوين الديرى قد نستطيع أن نميزه ونحدد ملامح تطوره منذ القرن الخامس الميلادى. وقد واكب هذا الانتشار أن المسيحية انتقلت من مفهومها الخاص بحرية العبادة عند الأفراد إلى هيمنة كنسية مقننة ومقيدة، وبالتالى فإن ظهور كنائس كبرى لتجمع المؤمنين الذين يتوافدون عليها لتقديم الصلوات وممارسة العبادات تحت سلطة الكنيسة والأساقفة المعنيين، وقد ساهم فى تحديد أماكن كبرى بعينها مع استحداث نماذج معمارية متطورة تواكب الظروف البيئية والمناخية وتحقق مفهوم السيطرة الكنسية فى ظل الصراعات المذهبية. فنجد أن إحساس المصريين بالضغوط اللاهوتية والانشقاقات المذهبية قد اثر على مفهومهم السلطوى فى السيطرة على معظم المسيحيين حتى لا

ينفصلوا عنهم، وبالتالى انتشرت الأبروشيات فى معظم المدن المصرية آنذاك. على الرغم من ذلك فإنه من الصعب حتى الآن أن نحدد أغلبها وبصفة خاصة داخل المدن، فمدينة مثل الإسكندرية التى كانت من أعظم المدن آنذاك، والتى كانت تحتوى على عدد كبير من الكنائس، لا نستطيع أن نثبت الشكل المعماري الخاص بها حتى الآن إلا من خلال أقوال المؤرخين المسيحيين أو العرب، فلم يعثر على أطلال كنسية واحدة فى الإسكندرية، ويمكن قياس ذلك على أغلب المدن المصرية الأخرى التى شهدت مرحلة تطور وتغيير عمرانى كبير بعد الفتح العربي، فالاكتشافات الحديثة قد حددت إلى حد ما ملامح بعض الكنائس فى مدن مثل أنتينوبوليس تتفق مع ملامح بقايا كنسية هيرموبوليس ماجنا، وتعطينا نموذج لعمارة القرن الخامس الذى يمزج بين مفهوم العمارة المصرية القديمة والعمارة الهللينستية الرومانية، وهو اندماج نابع من عناصر التكوين البيئى للمجتمع المصرى فى تلك المدن، وبالتالى فهو نابع من محلية شديدة الخصوصية جاءت لتلبية متطلبات شعائر دينية جديدة، وبالتالى رأت من الضرورة وجود صالة كبرى واسعة لاجتماع سكان البلدة أو الإقليم لا يمكن حمل سقفها على الحوائط فقط، وبالتالى لابد من زرع أعمدة بداخلها، والنموذج الدينى القريب إليهم آنذاك هو صالة الأعمدة الكبرى فى المعابد المصرية، والتى كانت تعتبر باعثاً للرهبة والقداسة، وبالتالى فمفهوم البازيليكا لم يكن بالضرورة تأثير رومانى، فهو مصرى فى المقام الأول، بينما استخدمت التكوينات المعمارية (الهللينستية - الرومانية) لما لها من سمعة دينية محايدة، وكذلك إمكانية تنفيذها لكونها سمة مصرية آنذاك وسريعة التنفيذ وقليلة التكاليف، وهو الأسلوب الواقعى فى مفهوم العمارة المحلية فى مصر آنذاك، فالعديد من المدارس الفنية المعمارية فى مصر قد ازدهرت خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين بإنتاج نماذج معمارية تواكب تطور العقيدة المسيحية المحلية مصرية الطابع.

مع دخول العرب إلى مصر فى منتصف القرن السابع الميلادى، شهدت البلاد حركة غريبة من الهجرة والتبديل والانكماش التوسعى فى العمارة الدينية المسيحية،

وبدأت حركة الانتقال تساهم فى تغيير الطبوغرافية العامة لمواقع الكنائس والأديرة حتى أن حركة البناء بعد الفتح العربى قامت على أنقاض الكنائس والأديرة الماضية، الأمر الذى ساهم بصورة فعالة فى زيادة صعوبة البحث عن مضمون معمارى مستقل، كما أنه ألقى بظلاله الكثيفة على الوصول إلى حركة تطور معينة فى ظاهرة معمارية. ولم يكن التغيير والاستحداث المستمر بعد الفتح العربى بهدف دينى أو فنى، فيمكن القول بأن ظاهرة العشوائية المعمارية الواضحة فى العمارة القبطية تزيد من قوة العنصر المستخدم، وتواكب عشوائية انتشار المسيحية ومراحل تطورها الكبيرة فى مصر، وهو ما يمكن تقديمه كرد على أصحاب التأثيرات البيزنطية أو الخارجية.

ثانياً: العمارة الكنسية (عمارة الكنائس)

اتجهت المباني الكنسية فى مصر إلى جذب تجمعات مبكــرة للمؤمنيــن الذيــن يتوافدون من أجل إقامة الصلوات وممارسة الطقوس والعبادات شأنهم فى ذلك شـــأن أسلافهم المصريين الذين كانوا يتوافدون على المعابد لممارسة الشعائر الدينية. ومــن المؤكد أن هناك ثمة علاقة بخصوص مكان العبادة بين العصرين، وأن الاتجــاه إلــى المعبد مثل الاتجاه إلى الكنسية، بل إن إصرار المسيحيين على اعتبار أن المعبد القديم أو المقبرة هى المكان المقدس الوحيد على أرض مصر، يجب أن يكون قد ترك تأثيره الواضح فى التكوين المعمارى لشكل البناء المقدس الخاص بالمسيحيين المصرييـــن، هذا الاتجاه لا يتعارض مع مفهوم التخطيط البازيليكى الذى رغب العديد من العلماء أن يحددوا به مخططات الكنائس المصرية المبكرة، ولكن مناقشة هذا التخطيـــط وتطـــور عناصره المعمارية لابد أن تكون مقترنة دائماً بعنصر البيئة والمجتمع فى مصــر، ولا يمكن مناقشتها بمفهوم الهندسة المعمارية عالمية الطابع ذات السمة الغربية بما فيــها من عناصر تأثير خاص بالبيئة والمجتمع.

فى البداية يجب الاعتراف بأنه ليس هناك طرازاً محدداً عالمى الطابع اتخذ فـــى مصر كنموذج لعمارة الكنائس، فقد اختلفت النماذج المعمارية من إقليــم إلــى آخــر، فالطراز البازيليكى، والقبطى، والبازيليكى المقبب، والمربع ذو قبـــة، جميعــها نظــم معمارية انتشرت فى مصر، إلا أن البقايا المعمارية للكنائس القبطية الأولى، قد ترجــع جميعها إلى عصر متأخر فى أغلب الأحيان، ولكن هناك نماذج سجلت وكشفت عنـــها تضم عناصر فنية تزيد من قوة التأثير المحلى فى التكوين المعمـــارى الكنســي فــى مصر، فى مناطق باويط وكاليا وسقارة وغــرب الإسـكندرية وغيرهـا مــن المــدن المصرية، وسوف نحاول هنا أن نستعرض تلك الظواهر المعمارية وتوضيح مفـــهوم تطورها حتى الفتح العربى.

تنحصر الأمثلة القليلة التى يمكن من خلالها تتبع ظاهرة بناء الكنائس القبطية فى مصر فى مناطق هيرموبوليس ماجنا والديرين الأبيض والأحمر بسوهاج، دير أبو مينا بمريوط، نماذج كنسية عثر عليها فى باويط وسقارة وكاليا، بالإضافة إلى أمثلة أخرى حديثة الاكتشاف ولم تنتشر بعد فى بلوزيوم وأنتينوبوليس، كذلك فى منطقة شمس الدين (بالواحة الخارجة) ودير الحجر (بالواحة الداخلة).

تلك الأمثلة تحقق مفهوماً مفاده أن نظام الكنائس المستقل لم يكن معروفاً فى مصر إلا بعد الاعتراف بالمسيحية حوالى منتصف القرن الرابع الميلادى. أما البداية أو مفهوم المبنى الدينى قبل تلك الفترة، فيحتمل أن يكون قائماً على مفهوم تعديل أحد المبانى العامة أو الخاصة مثل المنازل أو المعابد القديمة أو المقابر أو السراديب وتعديلها معمارياً بإضافة عنصر حيوى لممارسة الطقوس الحديثة مثل الحنايا Apsis، وهو الجزء المعقود نصف الدائرى أو متعددة الضلوع أو على شكل بيضاوى يمثل الجهة الشرقية دائماً، وهو (القبلة) للممارسات الطقسية (شكل ٧٨)، وبالتالى فإن انتشار أو استحداث تلك الحنايا فى بعض المبانى القديمة غير الكنسية قد يكون سبيلاً مقنعاً لممارسة الطقوس المسيحية فى مصر فى فترة ما قبل الاعتراف بالمسيحية، بل أن تلك الأبنية أو بمعنى آخر تلك الظاهرة عموماً، لم تتوقف بالاعتراف بالمسيحية بل ظلت ظاهرة معمارية مصرية الطابع ربما حتى القرن السادس الميلادى، فالأمثلة القليلة فى مقابر البجوات ومبنى كوم أبى جرجا غرب الإسكندرية أمثلة ظلت قائمة منذ القرن الرابع الميلادى وحتى القرن السادس الميلادى.

ففى مقابر البجوات بالواحة الخارجة (شكل ٥٩) يمكن رصد تلك الظاهرة بشكل مميز ومقنع، فقد حدث تعديل هام ومستمر لعمارة المقابر وتحويلها إلى أماكن للعبادة (شكل ٦٠)، ويمكن ملاحظة ذلك فى المقابر رقم (٢٣، ٢٤، ٢٥) على التوالى (شكل ٦١)، ففى المقبرة رقم (٢٣) أزيل الجدار الفاصل بين الحجرتين وأقيم صفان من الأعمدة وهو نمط يقترب من النظام البازيليكى فى مرحلة مبكرة من التواجد المسيحى

فى الوأحات (شكل ٦٢). ومع مرور الوقت أضيف تعديل آخر فى المقبرة رقـــم (٢٤) والتى استحدث بها مدخل رئيسى مدعم بدعائم حتى يتحمل دخول وخروج المؤمنيـــن، كما وُسعت المقبرة من الداخل بدهليز طويل ملاصق للمقبرة رقم (٢٣) وزودت بحنية ومحراب Bema وهو مكان مغلق لتقديم خدمة القداس وهـــو يشـــارك الحنيـــة فـــى التكوين المعمارى. وكان محراب الكنيسة القبطية عادةً يعلو مستوى الصحن (أرضيـــة المبنى عموماً) حتى ينظر إليه من المدخل فى خط مستقيم، تلك الظـــاهرة لـــم تكـــن متوفرة بالكامل فى المبانى القديمة، وكلن من السهل آنذاك أن يعلو سطح المحراب أو الهيكل وهو ما كان متوفر فى المقبرة رقم (٢٤) حيث تم فصل الهيكل عـــن الصحـــن بحاجب خشبى لا تزال آثاره واضحة حتى الآن. وتعطينا التوسعات المعمارية الحادثـــة فى المقبرة رقم (٢٤) دلائل هامة على أنه ليس على المصريين قيـــود فـــى الالـــتزام بشكل معمارى معين لإقامة شعائرهم الدينية بداخله، والاكتفاء ببعض التعديلات التـــى تدخل فى صميم الطقوس ولا غنى عنها مثل الحنية والمحراب، وهو نفـــس التعديـــل الذى نجده بصورة مشابهة فى المقبرة رقم (٢٥)، والتى تحولت مع المقـــبرتين (٢٤، ٢٣) إلى مكان كنسى كبير فى المنطقة يحتمل أنه يعود إلى النصف الأخير من القـــرن الثالث الميلادى، وإن كانت بعض التعديلات يمكن إرجاعها إلى القرن الرابع الميلادى.

فى نفس المنطقة، وفى فترة زمنية لاحقة (حوالى نهاية القرن الرابـــع وبدايـــة الخامس الميلادى) احتاج مسيحو تلك المنطقة إلـــى مبنـــى واســـع، وبالتـــالى مـــع استمرارهم فى المقبرتين (٢٤، ٢٥) قاموا بتعديل وتوسيع مقبرة خاصة كبرى يحتمل أن تكون لأسرة ثرية أطلق عليها المقبرة رقم (١٨٠) (شكل ٦٣) وهى مقبرة تجمـــع فى تصميمها بين الشكل العام لمقابر البجوات حيث الحجرات المربعـــة ذات الســـقف المقبب، ثم بعد التعديل وإزالة الحوائط والفواصل الجداريـــة لتكويـــن صالـــة كـــبرى استحدث النظام البازيليكى المبكر، فالمبنى يتكون من ثلاثة أروقـــة داخليـــة تفصلـــها عشرة أعمدة مقسمة إلى صفين، وفى نهاية الجانب الشرقى دعامتان إحداهما ســـميكة عن الأخرى، وهما يكونان معاً هيكل الكنيســـة (شـــكل ٦٤)، ولأن المبنـــى مصمـــم باتجاهات معينة ولم يراع فيه جدار القبلة الشرقى، فقد وضعت الحنيـــة فـــى حجـــرة

المدخل، وهى مباشرة للداخل الذى ينعطف يميناً إلى صالة الاجتماعات، وهناك حجرتان فى الجهة الغربية خصصت للقرابين أو لطقوس التناول المباركة، كما أن المبنى من الخارج أحيط برواق معمد بأعمدة دائرية لإضفاء عنصر التخصص بين مبانى المقابر الأخرى المحيطة به. تلك الكنائس المقامة وسط مقابر البجوات توحى بشبه ديرية خاصة، وذلك سوف نفسره فى العمارة الديرية، أن معظم المقابر حدث بها تعديل من أجل إعدادها لممارسة الطقوس الدينية أو لكى يصلح لها أن تلائم حياة راهب فى قلايته أو صومعته، وبالتالى فإن تلك الكنائس كانت مخصصة لممارسة العبادة من هؤلاء الرهبان الذين سكنوا تلك المقابر مع أطراف مدينة البجوات (شكل ٦٥، ٦٩).

ويمكن متابعة ظاهرة التعديل فى منزل كوم أبو جرجا جنوب غرب الإسكندرية، والذى بنى داخله سرداب من حجرتين أعدا خصيصاً للممارسة الدينية المسيحية، ويوضح تخطيط الحجرتين (شكل ٧٢، ٧٣) أنهما نفذتا من أجل شعائر دينية خاصة بأهل المنزل أو المحيطين بهم، فالسرداب محفور فى الصخر يصل إليه بسلم يفتح على صالة مربعة الشكل متصلة اصغر حجماً (مربعة) مزودة بحنية رسم عليها بالفريسكو منظر لمتعبد يقف فى حدائق الجنة (شكل ٧٤)، والتكوين المعمارى فى الحجرتين بسيط للغاية وتلقائى فى إثبات مساحة واسعة وزخارف جدارية دينية متصلة بالمفهوم الروحانى للشعائر الدينية مثل صور تبشير السيدة العذراء وصورة للقديس أبى مينا وسط الجملين، وزخارف هندسية ونباتية، على الجزء المستطيل بين الحجرتين صور الفنان بورتريه للمسيح بين رؤوس الملائكة (شكل ٧٥، ٧٦، ٧٧). وتذكرنا فكرة اتصال الحجرتين معاً فى مبنى دنيوى فى الفترة ما بين نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادى بمبنى علم شلتوت (٣٠ كم غرب الإسكندرية - العامرية) حيث استحدثت تلك التعديلات بنفس الكيفية فى حجرتين تم تزويدهما بزخارف جدارية دينية وهندسية ورمزية مع وجود حنية شرقية، وبالتالى أصبحت الممارسة الطقوسية هنا تضم عناصر أساسية صالة كبرى أو حجرة واسعة، زخارف جدارية دينية وزخرفية وهندسية، حنية ومحراب، تلك الخصائص المعمارية حددت

مفهوم أو نمط الكنيسة القبطية محلية الطابع منذ القرن الثالث تقريبا وحتـــى القـــرن السادس الميلادى، وهو مفهوم أوجدته حرية العبادة وحرية الأماكن وحرية العنـــاصر الزخرفية المختارة بما يتفق مع ظاهرة التعديل التى كانت أولى الظواهر المعمارية فى مصر المسيحية.

بالنسبة لكنائس القرنين الخامس والسادس الميلادى، فيمكن متابعة الحدود المعماريـــة للكنيسة القبطية، وهو التكوين البازيليكى المعتاد الذى يتكون عموما من صالة كـــبرى مقسمة إلى ثلاثة أجزاء أكبرها الصالة الوسطى، ويتم التقسيم بواسطة صفيـــن مـــن الأعمدة التى تبدأ من المدخل حتى الحنية الشرقية، ويبدو أن هذا التكوين المعمـــارى قد يحدث له إضافات أو تعديلات معمارية تتفق مع البيئـــة وعـــدد المؤمنيـــن الذيـــن يتوافدون للصلاة، وكذلك روح التصميم ذاته (أساسه، المواد المستخدمة فى بنـــاءه، طرق البناء وغيرها).

ونجد أن التأثير المعمارى للمعابد الفرعونية قـــد يكـــون الموحـــى الأول لـــهذا التصميم، ولا نستطيع أن نغفل التأثير الكلاسيكى فى النظام البازيليكى، ولكننا نتـــاقش هنا هذا النظام المعمارى بما يتفق وأذواق المعايشة له والاحتياجات الضرورية مـــن توسيع وإضافات وخدمات يومية. ومن هنا يمكن القول بأن الطراز المنفذ فى مصـــر هو طراز مصرى نابع من خبرة مصرية متعايشة مع النماذج المصرية والكلاســـيكية فترة طويلة حتى صارت الظواهر المعمارية الكلاسيكية جزء لا يتجـــزأ مـــن عمـــارة العصر، وبالتالى تلك الكنائس لم تنفذ من جانب الحكومة برؤية عالمية الطابع فتلـــتزم بطرز معينة، بل أن المحلية الشديدة قد تبدو واضحة فى طرق البناء وأعمال المحـــار الجصى المبطن للجدران لإخفاء رداءة الأحجار وعدم استوائها. كذلـــك الاتجـــاه إلـــى عناصر التكوين المصرى فى المعابد الفرعونيـــة الجنائزيـــة الطـــابع والتـــى تتصـــل بالاستقامة المحورية من المدخل حتى قدس الأقداس أو حجرة المقاصير، تلك الحـــدود المعمارية نجدها متميزة فى المبنى البازيليكى الذى يعتمد على المحور المستقيم مـــن المدخل حتى الهيكل والحنية. ومع ازدياد ضـــرورات العمـــل الطقســـى ازدادت عـــدد الحجرات التى وزعت خلف الهيكل، وهى حجرات خاصة بالقرابين والكهنوت وغيرهـــا

من الأمور الطقسية، تلك الظاهرة نجدها واضحة فى عمارة المعابد الجنائزيـــة التـــى أحيطت بحجرات متعددة الاستخدامات للآلهة المحلية ولأنواع مختلفة مـــن الطقـــوس الجنائزية، وهى الظاهرة التى طبقت فى كنائس هرموبوليس ماجنا (شكل ٨٢)، وفـــى كنسية دير الأنبا شنوده (المسماة بالدير الأبيض) (شكل ٧٩) وكذلك فـــى التعديـــلات التى قامت عليها أنقاض الكنائس الثلاث فى دير باخوميوس (بفاو قبلى) (شـكل ٨٣)، هذه الظاهرة يمكن من خلالها تحقيق مفهوم التطـــور المعمـــارى وفقـــاً لاحتياجـــات المؤمنين وروح العقيدة وعصرها، وهو ليس بتأثير غربى كما هو معتاد الرجوع إليـه دون إحساس بطبيعة المكان وطبوغرافيته والرؤية الاجتماعيـــة والثقافيـــة للمجتمـــع المصرى فى تلك الفترة.

فى سقارة وبجوار مجموعة زوسر تم الكشف عن ظاهرة معمارية كبرى متمثلة فى عمائر دير الأنبا أرميا (شكل ٩٠، ٩١، ٩٢)، وقد ســـاهمت مجموعـــة زوســـر الجنائزية والمقابر والمعابد المصرية المجاورة لهذا الدير فـــى العنـــاصر المعماريـــة بصورة مادية ومعنوية، فبعيداً عن التكوين الديرى ــ الذى سوف نتحدث عنه لاحقـــاً فى هذا الفصل ــ يهمنا هنا الكنيسة الكبرى التى نفذت لأول مرة على مستوى أعلـــى من مستوى سطح الأرض، فالكنيسة يمكن الصعود إليها بسلم مجاور (شكل ٩١، ٩٣) للجدران وهو نظام فرعونى معروف فى المعابد الجنائزية، المبنى منفذ علـــى النظـــام البازيليكى ويحتمل أنه قام فوق أنقاض كنسية صغيرة أسفله مـــن القـــرن الخـــامس الميلادى، ويقع مدخل المبنى جهة الغرب ويفتح على صالة أمامية وهو مدخل منكسر ذو بهو مقسم إلى ثلاثة مداخل، كل مدخل يحتمل أن يكـــون قائمـــاً علـــى عموديـــن متصلين بعقد دائرى أو بيضاوى، تلك المداخل تؤدى إلى الصالة الرئيسية فى المبنـــى وهى مقسمة على نمط المعبد المصرى حيث تنتشر الأعمدة فيها على ثلاث اتجاهـــات (جنوبية وشمالية وغربية) فى صفوف، الصف الغربي يواجـــه المدخـــل، والصفـــان الشمالى والجنوبى يقسمان الصالة إلى ثلاثة أجزاء أوسعهم الجزء الوسط. فى الجهـة الشرقية نجد حنايا الكنيسة، وهى حنية كبرى فى الجدار الشرقى يتقدمها فـــى وقـــت لاحق حنية أخرى يتقدمها هيكل خشبى قائم على دعامات حجرية فى الأرضية، تلـــك

الحنية الجديدة تبدو أحدث من الحنية الخلفية المقامة دون بروز خارجى فـى جـدار الكنيسة، وهو نمط يميز الكنائس القبطية فـى مصـر، ومـن المحتمـل أن تكـون الاحتياجات الكهنوتية قد ألزمت رهبان هذا الدير بإنشاء مجموعـة مـن الحجـرات الخلفية للقرابين وأدوات الطقوس، لذلك عملوا على تقديم الحنية حتى جدار الـهيكل القديم الذى استبدلوه بهيكل آخر وذلك للاستفادة من تلك المساحة الخلفية.

وقد ازدهرت فى عمارة الأنبا أرميا الأخـاديد المنحنيـة أو الحنايـا الصغـرى والكبرى المزينة على الجدران الشرقية أو الغربية لحجرات الدير عموماً، تلك الظاهرة مصرية الطابع وهى إحدى سمات الطراز المعمارى القبطى فقد خصصت قديمـاً فـى المعابد المصرية كمقاصير لوضع تماثيل الآلهة أو بعض الدفنات الطقسية فى المعـابد الجنائزية مثل دفنات سايس وبوتو، ففى إحدى الحجرات الكبرى فى دير الأنبا أرميـا (حجرة رقم ٤٠، ٤٧) (شكل ٩٣، ٩٤، ٩٥) والتى تحولت إلى كنيسة بعد أن اكتـظ الدير بالرهبان، أو لبعد الكنيسة الرئيسية عن مكان إقامة هؤلاء الرهبان، خصصـت تلك الحجرة كمكان لممارسة الطقوس الدينية، فقد تم إزالة الجدران بيـن الحجرتيـن وكانت بدون أعمدة وعلى طراز محلى منفرد (يؤكد ظاهرة التعديل التى تحدثنا عنـها) كونت فى الجدار الشرقى ثلاث حنايا (مقاصير) خاصة رسم عليها صور للسيد المسيح والعذراء واثنين من الملائكة. المقاصير الثلاثـة (الحنايـا) قائمـة علـى عموديـن مرسومين على الجدار (بالفريسكو) وهو تقليد ينم عن محلية شديدة فى التعامل مـع اقتصاديات المكان الذى ينم عن تقشف وزهد شديدين، واستحدث الرهبان إقامة هيكـل أمام الحنايا الثلاث والذى جاء على مستوى مرتفع عن سطح الأرض للحجرة، وأقاموا عليه هيكلاً خشبياً يفصل المحراب عن الصالة. تلك السمات قد تحـدد لنـا المحليـة المعمارية فى تكوين الكنائس المصرية ذات الطابع الخاص.

فى بازيليكا الأشمونين (هيرموبوليس ماجنا) بلغ الطـراز البـازيليكى أقصـى حدوده، وعلى الرغم من الإتجاه نحو التأثير البيزنطى فى الأشمونين (شـكل ٨٢)، إلا أننا نجده يميل إلى ظاهرة محلية مصرية الطابع لم نجد لها مثيل متكامل خارج مصر، وهى ظاهرة الحنايا الثلاث فى الجزء الشرقى من الكنيسة. تلك الظاهرة التـى أطلـق

عليها اسم (تتراكوش) The Tetraconch (الحنايا الثلاث) أقيمت علـــى مســتوى أعلى من سطح أرضية الصالة لحمل الهيكل الذى يحتوى على مذبح وهيكــل خشــبى ربما خصص بعد ذلك لحمل الأيقونات المقدسة، تلك الظاهرة عرفــت خطــأ بــالطراز الصليبى أو البازيليكى ذو الأجنحة الصليبية، ولكنه يختلف عن البازيليكى ذات الشــكل الصليبى والمنتشرة فى بيزنطة وسوريا القائمة على حنية واحدة وذراعين إما علـــى شكل مربع أو شكل مستطيل، بينما هنا نجد تكوين دائرى منفذ بعناية شديدة متســاوى الأحجام والمساحة، وكلن تأصيله فى كنيسة الأشــمونين بــالربع الأول مــن القــرن الخامس الميلادى، ثم تطور وازدهر وأصبح سمة محلية فى بناء الكنـــائس، ويمكــن الاستدلال عليه فى كنيسة دير الأنبا شنودة (الدير الأبيض) (شكل ٧٩) وكنيسة ديـــر الأنبا بشوى (الدير الأحمر) (شكل ٨٠)، كما أنه تطور بالإضافة فـــى طـــراز الحنايـــا الأربع فى الكنيسة الشرقية فى دير أبى مينا فى الإسكندرية، أيضا فقد عثر على أطلال كنائس على نفس النمط فى كنيسة دندرة (فى معبد دندرة) (شـــكل ٩٨، ٩٩)، وديـــر الباخوم (اسنا) (شكل ٨٣) وكنيسة صغيرة فى جنوب مدينة أنتينيوبولس، وحديثا فـــى كنيسة بلوزيوم التى لم تنشر بعد.

ويتمثل التطور المعمارى فى الكنائس ذات الثلاث حنايا فى إحاطة الصالة ككتلـــة واحدة بصف من الأعمدة المتصلة ببوائك عقدية تاركا مساحة صغيرة كأجنحة تفصـــل بين جدار الكنيسة والصحن الذى يحتل مساحة كبيرة من المبنى بفضل توزيـــع تلـــك الصفوف من الأعمدة، تلك الظاهرة تطورت فى الكنائس ذات الأربـــع حنايـــا والتـــى يتكون من خلالها صالة مربعة الشكل تحيط بها الأعمدة من كل جانب مثـــل الكنيســـة الشرقية (شكل ٨٥) فى أديرة أبى مينا وتعود إلى نهاية القرن الخـــامس الميـــلادى. وكذلك يمكن ملاحظة هذا الطراز فى كنيسة ماريا (حمامات ماريا – الهوارية).

ويمكن القول أن ظاهرة تعدد الحنايا فى التكوين البـــازيليكى ظـــاهرة مصريـــة خاصة بكنائس وادى النيل، فالأمثلة التى عثر عليها فى مصـــر تعـــود إلـــى القـــرن الخامس الميلادى، تتمركز فى مصر العليا والوسطى، والقليـــل منـــها نجـــده غـــرب الإسكندرية مع مثال واحد فى سيناء، وبالتالى فإن التفاعل المصرى مع هـــذا الشـــكل

المعمارى يعبر عن تأصله فى مصر، كما أنه ليس بإمكاننا حالياً وضع مقارنة مع نماذج كناسية لهذا الطراز فى آسيا الصغرى وسوريا، وهو ما حاول (جروسمان) أن يعبر عنه دون أن يذكر لنا الأمثلة الدالة على ذلك، فضلاً عن أن عوامل ضعف التأريخ فى تلك الأنماط من الجانب المعمارى آنذاك قد تميل إلى تحديد مدى استقرار الظاهرة وانتشارها وتطورها فى مصر، وقد يكون ابلغ وأكثر إقناعاً من حدود التأثر من مثلى آسيا الصغرى وسوريا اللذين يرجعان إلى القرن الخامس أيضاً.

فضلاً عن ظهور تلك الحنايا بأشكالها المعروفة (نصف دائرى – بيضاوى – دخلات مستطيلة قائمة على أعمدة لها عقد علوى) المرسومة أو المنحوتة والمنتشرة على جدران البازيليكا، قد يكون نمطاً مصرياً مرتبطاً أولاً بكنائس الأديرة وظاهرة وجود حنايا داخل قلايات الرهبان وهو النمط الذى عثر عليه فى أديرة باويط وسقارة وكاليا، وتمثل نموذجاً محلياً فى التعامل مع التصميم المعمارى المستخدم (شكل ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢).

وقد لوحظ فى أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومى للكنيسة، والذى غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المنفرد) قد يبدو النظام الأقدم للكنيسة، ولكن قد يؤدى إلى صالة أمامية، مدخل ذو ردهة، أما المداخل الثلاثة فهى قائمة على فتحات معقودة بسقوف نصف برميلية تمثل مدخل ذو أفنية، وهى ظاهرة تتسم بالتكيف البيئى الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية غير المتواجدة فى الأديرة، كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الأفنية كنوع من حماية المصلين الذين يتوافدون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهى ظاهرة محلية يمكن متابعتها فى العمارة الريفية فى مصر، ولكن لوحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المداخل الثلاثة قد يبدو عليها ظاهرة الاستعراض الفنى من زخارف وعقود مركبة تعلوها شرفات ومقاصير عقدية، مثل التى عثر عليها فى أديرة بسوهاج (شكل ٨١)، هذا النمط قد يكون مرتبطا إلى حد ما بظاهرة أقواس النصر الرومانية، وإن كانت أساليب الزخارف والثراء الواضح فى مفهوم تنفيذها قد تختلف مع طرق تنفيذ بقية عمارة الدير، وهو ما يؤكد أن تلك الأديرة أو الكنائس كانت تتقبل

معونات مالية أو مادية أو عبارة عن تنفيذ واجهة للكنيسة من بعض الأباطرة، وهـــى تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مع الإمبراطور والكنيسة البيزنطيـــة، وبالتالى فمستوى الثراء الذى نجده فى المداخل العمومية قد يكون حالـــة اســـتثنائية فرضت نفسها على عمارة المكان فى وقت معين.

مع أن البقايا الحقيقية لكنائس مصر القبطية قد تعود بدون شك إلى ما بعد الفتح العربى، إلا أنها ــ كما أشرنا من قبل ــ تفتقد الإحساس بالأصالة لما حدث بها مـــن تعديلات وتغييرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بها، ويندرج تحت هـــذه العبـــارة كنائس عديدة التزمت حتى الآن بالطابع المصرى الخاص الذى يتكـــون مـــن البـــهو الخارجى المكشوف، الصحن أو الصالة الوسطى مـــع الجنـــاحين المكونيـــن للشـــكل البازيليكى، ثم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتلين أثناء تلاوة القداس، وهـــو يرتفع عن سطح أرضية الصحن،هذا الهيكل الخشبى المزخرف يستخدم فـــى بعـــض الكنائس كحامل للأيقونات، يليه الهياكل الثلاثة التى يقع بداخلها المذبح ثـــم المـــدرج الرخامى الذى يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائـــرى يعلـــو القبلـــة أو الحنية التى تصدر السيد المسيح فوق العرش. تلك هى السمات القبطية فـــى عمـــارة الكنائس والمستمرة حتى الآن.

ويتبقى لنا مكان المعمودية الخاصة بتعميد الأطفال أو المذنبين بعد توبتهم، وهى عادة ما كانت على شكل حوض من الرخام أو الحجر عميق مستدير الشكل، فى بعض الكنائس نجده فى البهو الخارجى للكنيسة، وفى البعض الآخر نجد له حجرة مســـتقلة فى الجهة الجنوبية للكنيسة زخرفت جدرانها بمناظر خاصة بمعمودية السيد المســـيح. تلك العناصر المعمارية يمكن متابعتها فى كنائس المعلقة، وأبى سرجة، ومـــارجرجس، القديسة بربارة، وكنيسة أبى سيفين، وكنائس دير أبى مينا، وهـــى كنـــائس لا تـــزال تباشر أعمالها الدينية والطقسية حتى الآن وهو ما يُصعب مسألة تأصيلها تاريخياً.

وهناك مثالان من بين الكنائس التى يمكن تقييمها كوحدة معمارية بعـــد القـــرن السابع الميلادى، الأول فى كنيسة دير سانت كاترين، والثانى كنيســـة (كـــوم فـــرس) بالنوبة.

تبدو بازيليكا دير سانت كاترين نموذج متأخر من النماذج المعمارية الكناسية المبكرة فى مصر (شكل ١٠٣، ١٠٤)، المبنى منفذ على النظام البازيليكى المعدل أو المتطور للخدمة الخاصة، فنجد الصالة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بصفين من الأعمدة كل صف به ست أعمدة، العمودان الأخيران تجاه الشرق قام بينهما حامل الأيقونات وهو عبارة عن هيكل خشبى يعرف (بالأيقونسطاس) (شكل ١٠٥، ١٠٧)، ملامح تكوين الأيقونسطاس بين عمودين من أعمدة الصالة هو ابتكار معمارى (تعديل) لخدمة الطقوس الدينية، يلى ذلك الحنية أو قدس الأقداس والذى صور عليه حادث التجلى الشهير للمسيح المصنوعة من الفسيفساء (شكل ١٠٨)، تبدو الحنية غير بارزة من الخلف، تلك هى حدود النظام البازيليكى، ولكن نجد أنه نظراً للخدمة الطقسية المحددة فقد أضيف جناحان أو مجموعة من الحجرات الجانبية تقام داخل جناحى الصالة أو بجوارها وهى خاصة بالأوانى المقدمة وهياكل لبعض القديسين الأوائل المكرسين بالكنيسة والدير، وبالتالى استغلت تلك المساحات لعمل حواجز حجرية أو خشبية لتكوين هياكل خاصة. تلك الظاهرة تبدو محيرة فى العمارة الكنسية القبطية عقب الفتح العربى وقلة الموارد الاقتصادية، الأمر الذى أدى إلى حدوث إبداع معمارى ضرورى لخدمة الطقوس الدينية (شكل ١٠٦).

ويمكن متابعة تلك الظاهرة فى كنيسة كوم فرس بالنوبة والتى تعود إلى القرن الثامن الميلادى (شكل ١٠٩، ١١٠)، فالبازيليكا القديمة للدير تم تعديلها أكثر من مرة بإضافات معمارية خاصة داخل الصالة المعمدة من أجل تكوين مجموعة من الحجوات (شكل ١١١)، ويبدو من الصعب الوصول إلى المخطط الأصلى للكنيسة التى تعود إلى القرن الثامن الميلادى (شكل ١١٢)، والتى قامت على النظام البازيليكى المعتاد والحنية الشرقية، بينما المبنى الحالى يعود إلى فترة العصر الفاطمى فى مصر حوالى القرنين الثانى عشر والثالث عشر.

ثالثاً: العمارة الديرية (عمارة الأديرة)

إن الثقافة المسيحية الباقية حتى الآن هى ثقافة رهبان، ازدوجت خلالها الرؤية الفردية والجماعية التى نتجت من مفهوم التقنين الرهبانى بين نظامى التوحد والشراكة، فالانسياق نحو الفردية والجماعية عنصر تحدده تفاعلات السلطة الكنسية فى مصر مع هؤلاء الرهبان الذين أثروا كثيراً فى المجتمع المصرى لالتصاقهم المباشر به ورؤيتهم المثالية بصفة دائمة.

يقول "روفينوس" فى **Historia Monachorum** "لقد رأيت أيضاً رهطاً كبيراً من الرهبان من سائر الأعمار، يعيشون فى البرية وفى الريف، وكان عددهم يفوق الحصر، أنهم كثيرون جداً لدرجة أن إمبراطوراً أرضياً لا يمكنه أن يجمع جيشاً كبيراً بهذا العدد، لأنه لا توجد ولا مدينة فى مصر وطيبة ليست محاطة بالرهبان أو النساك، كما لو كانت محاطة بأسوار".

ويشير هذا إلى كثرة الأديرة الرهبانية التى كانت منتشرة فى مصر، حتى يقال عند "بلاديوس" أن مدن بأكملها كانت تتكون من رهبان مختلفين، ولكن رغم قلة المصادر المعمارية، إلا أننا لا زلنا حتى الآن نكتشف الكثير من أطلال هذا العصر الذى تميزت فيه العمارة الدينية بنموذج منفرد مصرى الطابع نابع من احتياجات روحية خاصة بالممارسات الدينية المسيحية.

ومما لا شك فيه أن البدايات الأولى للتكوين الديرى لا تزال مبهمة عند الأثريين، وتزداد الصعوبة فى الأديرة التى لا تزال قائمة حتى الآن ولكننا هنا نحاول أن ندرك معانى معمارية خاصة بالعمارة الديرية تتفق مع روح العقيدة، وتعطى انطباعاً عن مفهوم تطورها واقتناع المصريين بها حتى يحققوا من خلالها رؤية إبداعية معمارية خاصة بهم.

هناك مواقع عديدة تحمل سمات ديرية، مثل أديرة الأنبا أرميا فى سقارة، ودير الأنبا أبوللو بباويط، وأديرة منطقة كاليا، والمناطق الأصلية القديمة فى أديرة وادى النطرون والبحر الأحمر وأبو مينا، مع المقارنة بأديرة متأخرة فى إسنا والنوبة.

ولكن قبل أن نخوض فى تحديد الملامح المعمارية فى تلك الأديرة، يجب أن نناقش مسألة إقامة الرهبان فى الفترة المبكرة فى المعابد الوثنية والمقابر القديمة، وهل كان هذا دافعاً نحو الزهد والتقشف والسكنى مع الآلهة أو مع الأرواح القديمة. إما أن الاندفاع نحو ذلك كان بسبب الاضطهاد والهروب منه، وإن كان كذلك، فلماذا استمروا فى تلك المعابد قائمين فيها ربما حتى القرن السادس الميلادى؟ يمكن القول بأن العلاقة بين المسيحية والوثنية من خلال التطور الدينى خارج مدينة الإسكندرية كانت علاقة سلمية مختلطة غير منفصلة، ولتدعيم ذلك الرأى يجب أن نلقى الضوء على ماهية تلك الاستخدامات المسيحية فى المقابر والمعابد القديمة والتى أفرزت لنا عقيدة مسيحية محلية خاصة لها طابع مميز قائم على أصول حضارية ثابتة.

اتخذ الرهبان المقابر المصرية القديمة مسكناً ومركزاً للعبادة والاحتفال بأعياد الشهداء، فانعزال المقابر فى مناطق نائية ومتطرفة ذات سمات قداسة ورهبة وأحاسيس عالية المستوى بالمفهوم الروحانى. وكان ذلك مكاناً ملائماً لممارسة العقيدة الروحية فى الشق التطبيقى للمسيحية المحلية، فقد عاش كل من أنطونيوس وبولا فى مقابر قديمة، كما أننا وجدنا آثار مسيحية فى مقابر بالعمارنة وبنى حسن وأبيدوس ومن أشهرها مقبرة داجا Daga من الأسرة الحادية عشر الفرعونية حيث أصبحت نواة لدير عرف بعد ذلك باسم دير ابيفانيوس.

ولعل حفائر معبد الدير البحرى (الخاص بالملكة حتشبسوت) تدل على اكتشاف دير مسيحى مقام فوق المعبد يعبر ـ دون شك ـ عن تحديد مفهوم الالتقاء بين الموروث الحضارى القديم والعقيدة الجديدة، وقد تميزت المومياوات التى عثر عليها فى مقابر مدفونة داخل الدير، بسمات فنية خاصة تؤكد هذا الالتقاء، فالتابوت مصور عليه المتوفى بقناع جصى ملون يحمل فى يده كاس به سائل أحمر (خمر مقدس) وفى اليد الأخرى يحمل سنابل القمح، على ساعده الأيسر صور صليب معقوف 卐 ،

وأسفل الرداء نجد صور للآلهة أنوبيس وأبوبوت إله المأوى، مع تصويــــر ســـفينة (سوخاريس) Sacharis المقدسة التى تنقل الأرواح للعالم الآخر (شكل ١١٣). هـذه المومياء تبدو أنها خاصة بصاحب الدير المقام فوق معبد حتشبسوت، وقد اتجه بعض العلماء إلى غنوسية هذا القديس من خلال تلك العلامة (الصليب المعقوف) ومن ثـــم غنوسية الدير الذى أقيم فوق المعبد المصرى فى هذا المكان المؤرخ ببدايــــة القـــرن الثالث الميلادى وحتى بداية القرن الرابع الميلادى.

ومن أهم الاكتشافات الحديثة أيضاً، العثور على تابوت رومانى غريب الأطـــوار فى المقبرة رقم (٥٣) بوادى الملكات فى عامى (١٩٨٤، ١٩٨٦)، المقـــبرة خاصـــة بالأمير رمسيس من عهد رمسيس الثالث، اكتشف بداخلها تابوت بدون جثمان عـــثر عليه فى أقصى حجرات المقبرة عمقاً (شكل ١١٤، ١١٦)، وهو مصنوع من الحجـــر الجيرى يضم الغطاء نحت بارز بعمق كبير أعلى الغطاء لشخص راقـــد علـــى هيئـــة مومياء، بالطبع يمثل المتوفى بأسلوب فنى خشن وبدائى، الجســـم بأكملـــه زخـــرف بأشكال نباتية، والعيون دائرية كاملة والحواجب خطية منحنية، والشعر عبـــارة عـــن قطع مربعة صغيرة بجوار بعضها البعض، وتبدو النحافة واضحة فى الذراعين الخصر والساقين، وإن كانت النسب القياسية مفقودة تماماً فى الشكل المنحوت.

والغريب فى الشكل العام للتابوت أنه لم يعط لنا أى مؤشر علمـــى يفيدنـــا فـــى تأريخه، ولم نعثر بداخله على أية دلائل تؤكد تاريخه أو تحدد ماهيته، لذلـــك أطلـــق عليه اسم (الراقد) Gisante، ولكن عثر فوق جدران المقبرة الخلفية علـــى رمزيـــن مرسومين على الحائط ـــ جريد النخل Palme ونبات الكروم Vigne وهـــى رمـــوز غنوسية الطابع بجوارها صليب خارج من تلك الزخـــارف النباتيـــة، تلـــك الزخـــارف والتشويه الحادث فى منحوت المتوفى فوق التابوت دلت علـــى أن المقـــبرة سُـــكنت بواسطة رهبان غنوسيين، ويحتمل من أسلوب الزخارف وخطوطها أنها تعـــود إلـــى القرن الخامس الميلادى.

هذا الاختلاط فى تلك المقبرة قد نجد شبيها له فى مقبرة داجا وزخارف جـــدران معبد دير المدينة، وكذلك فى المقبرة رقم ٦٦ بـــوادى الملكـــات والخاصـــة بالملكـــة

نفرتارى. تلك الصلة تؤكد تسلل رهبان طيبة للسكنى وقضاء حياتهم الباقية داخل المقابر المصرية، كما أنها دلت فى دراسات أخرى عن علاقة العقيدة الروحية الإيزيسية الأوزويرية بنمط العقائد الغنوسية ولا سيما فى القرى المصرية البعيدة عن الإسكندرية، وهذا المفهوم أيضاً يمكن تدعيمه حديثاً فى مقابر لم تنشر بعد فى منطقة دوش بالواحات الخارجة ترجع إلى القرن الثالث الميلادى.

وقد تكون مسألة إثبات الممارسة الروحية المسيحية ـ الغنوسية فى المقابر القديمة، جائزة حتى الآن، ولكن الثابت بدون شك هو استغلال المعابد المصرية القديمة واستقرارهم بها ربما حتى القرن الثامن الميلادى.

من بين المعابد الهامة، معبد دير المدينة فى طيبة، فمن خلال مشاهدة فعلية (شكل ١١٧، ١١٨، ١١٩)، نجد أن المعبد مخصص للإلهة حتحور من العصر الرومانى، حول المعبد أقيم سور من الطوب اللبن (من العصر المسيحى المبكر) لحماية المسيحيين الذين اتخذوا من هذا الدير مسكناً ومأوىً ومكاناً لممارسة الطقوس، وانتشرت حول مبنى المعبد مجموعة من القلايات الرهبانية الصغيرة المكونة من حجرتين أو حجرة واحدة مبنية بالطوب اللبن، وتفتح تلك الحجرات على صالة المعبد الأمامية، ويحتمل أن يكون المعبد قد استخدم ككنيسة مركزية لتلك الحجرات. وقد كتب الرهبان على الجدران الخارجية للمعبد مجموعة من الأدعية والأسماء الخاصة بهم مع تصوير بعض الرموز والزخارف المسيحية (شكل ١٢٠، ١٢١)، بينما ظلت جدران المعبد من الداخل منقوشة بالنقوش الفرعونية كما هى، ولكن نجد الفنان القبطى قد نحت على البوابة الرئيسية للمعبد وعلى الدخلة اليسرى منها شخصية فارس يرتدى خوذة وملابس عسكرية رومانية الطابع ويمسك بيده سيف طويل يعلو صليب (شكل ١٢٢)، وهو هنا يمثل المسيح المخلص الذى يستقبل الرهبان الجدد أو الزائرين للمنطقة. من الأمور المحيرة فى هذا المعبد هى صعوبة عملية التأريخ، والتى أهملها إلى حد ما مكتشفوا المعبد الذين اهتموا بالأثر الرومانى على حساب الأثر المسيحى، وتبدو تلك الظاهرة عامة فى العديد من المعابد التى تحتوى على آثار مسيحية مبكرة، بينما يذهب بعض العلماء إلى أن مبانى دير المدينة

تواكب البدايات الأولى للمسيحية المبكرة فى الإقليم الطيبى وتقف بجانب آثار الدير البحرى ومقبرة الراقد والأساسات المسيحية لكنيسة معبد هابو، والتى يمكن تحديد بداية لوجودهم فى المنطقة بالنصف الثانى من القرن الثالث الميلادى، وهى الفترة التى حددتها المصادر التاريخية حول أهمية الإقليم الطيبى فى احتضان الأفكار الروحية وخروج رهبان منه وانتشار الغنوسية والعقيدة المانوية هناك، كما أن انتشار الأديرة الباخومية فى نجع حمادى وفوه قد يزيد من عمق تلك التأثيرات الروحية فى المنطقة، ويدعم مسألة الاختلاط بين الموروث الحضارى والعقيدة الجديدة.

وقد اتخذ الرهبان فى الإقليم الطيبى من معابد فيله وكلابشة وإدفو وإسنا وكوم امبو أماكن للتعايش السلمى مع العقيدة المصرية، وعلى الرغم من غموض المسائل التأريخية إلا أن التواجد كان قائما قبل الاعتراف بالمسيحية واستمر بعدها، الأمر الذى يؤكد مسألة الاتصال الثقافى آنذاك، وأن نشاط المسيحية والغنوسية خارج الإسكندرية كان كبيرا وله مبررات قوية تجعله متمسكا بالإرث العقائدي المصرى القديم. ففى معبد دندرة بنيت كنيسة كبرى خارج نطاق المعبد (شكل ٩٧، ٩٩)، واستمرت منذ القرن الخامس وحتى السادس الميلادى، وقد استغلت أحجار المنطقة فى بناء الكنيسة التى امتدت عمارتها حتى حدود المعبد، ويحتمل أن يكون المعبد قد استغل وكذلك مبنى الولادة الذى يحتمل أنه استخدم كمعمودية كبرى فى القرن الخامس، والهياكل المعمارية القائمة عند المدخل فوق أعمدة كورنثية كلها قد تعطى دليلا على استخدام المعبد أيضا، وهو الأمر الذى يجعلنا نذهب فى تحديد علاقة بين الإلهة حتحور والعقيدة الغنوسية المسيحية، فنجد نفس تلك العلاقة قائمة فى معبد دير المدينة وفى مبنى الولادة فى الدير البحرى، وفى معبد حتحور فى فيلة، وفى معبدها فى مدينة

هابو، وبالتالى فإن رمزية حتحور بالأمومة ومراعاتها للأبناء حديثى الولادة (شكل ١، ٢) قد يكون مؤثراً فى مفهوم المذهب المصرى فى القرن الخامس الذى كان يبحث عن ألوهية قومية للعذراء وابنها الطفل فى مفهوم (الثيوتوكس) والدة الإله، وبالتالى فإن ولادة المسيح كانت تقع دائماً ضمن الأسرار الغنوسية والتى لاقت قبولاً غير طبيعياً عندما تفسر باستخدام موروث شعبى معروف من قبل، وهو نفس السبب الذى اعتمد من خلاله المسيح (حورس الجديد) فجاء مخصصه (النسر) سمة هامة زخرفية داخل حنايا الطقوس الدينية فى معبد دندرة (شكل ٩٨)، وبلا أدنى شك فإن العقيدة الغنوسية كانت صاحبة اليد العليا فى توطيد تلك الرموز المصرية فى العقيدة الجديدة، والتى من خلالها تمنح المسيحية قوة ومنحة إلهية خالدة فى المجتمع المصرى آنذاك.

من هذا المنطلق نجد أن سمة تكوين مفهوم معمارى خاص للرهبان قد انبثق بالضرورة من خلال موروثها الحضارى القديم، وإن كانت هناك عوامل أخرى ساهمت فى ذلك مثل العامل الاقتصادى الذى ارتبط بالرهبان من اتجاه إلى حالات الزهد والتقشف والبعد عن المغريات المادية، والانغماس فى الروحانيات، قد ترك ذلك آثاره الواضحة على عمارة الأديرة، وبالتالى أصبحت خاصية مميزة فى بناء حجرات صغيرة بالطوب اللبن ــ وهو الشكل الذى عُرف باسم (القلاية) والذى يتخذ من القبة سمة أساسية ــ وهو الشكل الشعبى المحبب للعمارة الديرية فى مهدها وربما امتدت حتى القرن السابع الميلادى.

ونلاحظ أن القلاية فى تكوينها العام تشبه المقبرة المبنية، ولما لا، فالراهب كان يعتبر نفسه قد مات عن العالم الدنيوى وبالتالى فإن المقبرة هى المثوى الأخير له، وعلى ذلك اتجه للعيش بها، ولكن لماذا تم تعميم هذا المفهوم، وما هى الدوافع الشعبية المقتنة بالفكر الاجتماعى التى جعلت المسيحيين يلجأون للمقابر للعيش بها؟

وكانت الإجابة المتداولة بين العلماء هى البعد عن الاضطهاد واستبداد السلطة الرومانية، وقد يكون هذا التبرير جائزاً أثناء فترة الاضطهاد، ولكن تلك الظاهرة استمرت حتى بعد الاعتراف بالمسيحية وربما ظلت قائمة حتى القرن السابع الميلادى.

فمن المعروف أن التاريخ الكنسى المبكر يحتفظ لنا ومنذ القرن الثانى الميلادى بصور كثيرة عن تكريم الكنيسة والمسيحية عموما للشهداء، كما أن الفلسفة الغنوسية قدمت أيضا تكريما للشهيد واعتبرته أحد الطقوس الكنسية المقدسة، ويمكن القول بان كلمة شهادة Μαρτυριον قد سادت لها ترجمة حرفية فى اليونانية المسيحية تعنى (كنيسة صغيرة لذكرى الشهيد) حيث كان هذا أقصى تكريم استطاعت الكنيسة أن تقدمه للشهداء.

فى الحقيقة أنه من الثابت منذ منتصف القرن الثالث الميلادى، أن هناك طقوس دينية خاصة بالشهداء فى الكنيسة، وأن هذه الطقوس غنوسية الطابع ومرتبطة بوجود مذبح فى المقبرة أو الكنائس الصغرى المقامة على شرف روح هذا الشهيد الذى يحتمل أن يكون قد عاش داخل مقبرة وثنية قديمة، أى أن المكان الذى يدفن فيه جسد شهيد كان يقام عليه مذبح بجواره، ومن ثم تتحول المقبرة إلى كنيسة صغرى لذكرى هذا الشهيد، ويتوافد عليها المؤمنون. فى فترة لاحقة توسعت تلك المقبرة واشترطت الطقوس الدينية الممارسة داخل تلك المقبرة آنذاك وجود كاهن يعين على مذبح الشهيد ويعتبر من أعلى مراتب الكهنوتية عند الغنوسين، وهذا الكاهن كان يقيم فى المقبرة ويطلق عليه اسم (مارتيراريوس) Μαρτυραριος أى خادم الشهيد. وعندما يتوفى هذا الكاهن يدفن فى المقبرة نفسها بجوار الشهيد ويعين بدلا منه. ومع مرور الوقت أصبحت المقبرة مركزا دينيا كنسيا ومقبرة للشهداء والرهبان مثل الحالة التى عثر عليها فى الدير البحرى وكذلك فى المقبرة رقم (١٥٠) من مقابر البجوات بالواحة الخارجة (شكل ٦٥، ٦٧). من هنا يمكن القول بان تلك الطقوس المشار إليها هنا عرفت فى الكنيسة القبطية باسم (مارتيرولوجى) أو أخبار الشهداء، وقد جاء ذكرها عند (ترتليانوس ويوسابيوس وكليمنت)، وفى مكتبة وادى النطرون مخطوط (قبطى بحرى) به طقس يتلوه الكاهن على روح الشهيد فى مقبرة وليس فى الكنيسة، وقد ثبت أن هذا الطقس كتب بناءا على القرار رقم (٤٧) من مجمع قرطاجة الذى عقد فى عام ٢٥٧م عقب استشهاد أعداد كبيرة من القيادات المسيحية فى اضطهاد ديكيوس عامى (٢٥٠-٢٥١م)، وقد أقر هذا المخطوط بتحويل قبور الشهداء إلى

قلايات وهو الاسم الذى سار بعد ذلك قلاية الراهب، حيث اختير كذلك حتى يكون الراهب فى مكانة تقارب مكانة الشهيد وإن يقتضى به.

من هذا المنطلق نجد أن تجمع المؤمنين أصحاب العقيدة الروحية سواء كانت مسيحية أو غنوسية داخل المقبرة الوثنية أو مقبرة الشهيد أو معبد قديم أو داخل سراديب تحت الأرض، كان أمر معتاد طبيعى ومرتبط بروح العقيدة الروحانية، وأنه أقرب من تفسير الهروب من الاضطهاد، الذى يبدو أنه كان أحد الأسباب فقط.

تعتبر مقابر البجوات نموذج معمارى هام لدراسة تطور عمارة القلايات والأديرة، فيمكن القول بأن اكتشاف بعض الجثث المسيحية المعذبة بالحرق فى بعض المقابر وكانت مدفونة بطريقة عشوائية فى فناء المقبرة رقم (١٥٠) بالبجوات، نجدها تساهم فى تحديد حركة التعديد والتواجد المسيحى فى المقابر منذ منتصف القرن الثالث الميلادى.

ويؤكد التخطيط المعمارى للمقابر أنها أصول للنموذج المعمارى للقلاية الرهبانية، فالمجموعة الخاصة بالمقابر التى تحولت إلى سكنى ودفن للمسيحيين وممارسة شعائر دينية خاصة بهم ــ على الرغم من علمهم بوثنية تلك المقابر التى يحتمل أنها ترجع إلى نهاية القرن الأول وبداية القرن الثانى الميلادى ــ نجدها عبارة عن حجرات تكاد تكون مربعة الشكل على نمط حجرة واحدة أو حجرتين أو مجموعة من الحجرات بعد التوسع حسب الحاجة الطقسية، بعض تلك المقابر كانت جدرانها خالية من الزخارف، بينما الحجرات التى اتخذت للعبادة زودت برسومات مسيحية خاصة منقولة من الكتب المقدسة بعهديها القديم والجديد، كذلك نلاحظ أن جميع تلك الحجرات زودت بحنايا مثلثية الشكل عدلت بعد ذلك بالشكل البيضاوى أو نصف المستدير وهو النمط المعروف بالعبادة والصلاة المسيحية، كما زخرفت تلك الحنايا بأشكال متعددة من الصلبان والزخارف النباتية ولا سيما سعف النخيل ونبات الكروم.

والتكوين الديرى الذى نجده فى مقابر البجوات هو نموذج أصلى قام على أنقاض مجموعة معمارية من المقابر الوثنية، تقبلها وعاش بجوارها وعدل فى عمائرها بشكل يلائم مفهوم طقوسه الروحية، ولعل من دعائم ذلك أن الكنيسة الكبرى

فى المقبرة رقم (١٨٠) (شكل ٦٣) قد زودت بحجرة (للأفخارسيستا) خاصة بوليمة المحبة الاغابى αγαπη والتى كان لا يحضرها إلا المعمودون ولا يشارك فيها أناس غير القساوسة أو الرهبان، وهى معروفة فى العصور المبكرة (حوالى نهاية القرن الثانى والثالث الميلادى) وهى طقوس غنوسية حسب الترتيب الطقسى اليهودى وعلى نسق انجيل لوقا (لوقا ٢٢: ٢٠) بعد العشاء. عموما فقد ارتبطت هذه الطقوس لدى المؤمنين بشرب الخمر المقدس بكثرة فى الولائم، وتذهب المصادر إلى أن هناك قرارات سرية اتخذت من أجل وقف تلك الطقوس فى الكنيسة المصرية (الشرقية عموما)، وفى مجمع قرطاجة الثالث الذى انعقد عام ٣٩١م حرمت تلك الطقوس بسبب انحلال بعض المؤمنين واستخدام شرب الخمر بكثرة فى هذه الولائم. تلك الحجرات كانت تزود بمصاطب للجلوس وأماكن للولائم وهى ملتصقة بجدار الكنيسة إما من الداخل أو من الخارج، ويمكن ملاحظة ذلك فى التخطيط المعدل لمقبرة كرموز بالإسكندرية (شكل ١٢٣) فى المصطبة الدائرية فى حجرة الولائم وكان يعلوها حنية جدارية صور بداخلها معجزات السيد المسيح الخاصة والمتصلة بوليمة الاغابى، مثل معجزة تحويل الماء إلى خمر فى عرس قانا الجليل، ومعجزة العشاء الأخير، ثم القيامة للتلاميذ (شكل ١٢٤)، فإن تلك الملامح الثلاث هى أسس الطقوس الدينية فى الأديرة المصرية عموما.

ولا زلنا فى البجوات، فنجد أن هناك مجموعة من التعديلات المعمارية استحدثت لتعديل بعض الأنماط الكلاسيكية حتى تلائم الطقوس المسيحية، فعلى غرار الصوامع المتأثرة بالشكل اليونانى القديم θoλoς (الثولوس) (شكل ٦٨، ٦٩) نجد النمط المعمارى الدائرى قائم على أعمدة دائرية تفصلها ستائر مبنية بالطوب اللبن على قاعدة مصمتة مستديرة ارتفاعها ٦٠ سم قائم عليها ثمانية أعمدة موزعة على قاعدة دائرية، تركزت فوقها قبة بيضاوية الشكل، والجدران الداخلية مكسوة بملاط أبيض وذات حنايا مثلثية الشكل لتستند عليها القبة. ويؤدى المدخل من الناحية الغربية إلى الحجرة بواسطة سلم من ثلاث درجات. ويبدو (أثناء فحص المقبرة) أنها ذات أصل مختلف عن الشكل الحالى، حيث كانت الأعمدة مستقلة وغير متصلة بحوائط ويعلوها

عقود نصف دائرية، وهو ما يطابق الطراز الكلاسيكى وأنها صنعت للاستخدام الوثنى فى البداية، ذلك لأن حجرة الدفن فيها منحوتة فى الصخر، وجاءت التعديلات بغلق الفتحات ما بين الأعمدة بواسطة الستائر المبنية مع إضافة فتحات تهوية مستطيلة الشكل فى الجدران المبنية، مما يؤكد أنها استخدمت للسكنى بعد أن كانت مقبرة وأصبحت شبيهة بالصومعة أو قلاية راهب.

تلك الملاحظات المعمارية على الشكل المعمارى أو الطبوغرافى للاستخدام المسيحى فى المقبرة، تساهم فى إثبات أن العمارة الديرية والكنائسية قامت على أنقاض العمارة القديمة دون تحديد لعنصرها الوثنى الكلاسيكى أو الفرعونى، لذلك فإن تلك البداية قد تكون مميزة ولها سمات تأثيرية هامة على مفهوم الأديرة التى قامت بعد ذلك فى مصر حتى القرن السادس الميلادى.

إن تطور العمارة الديرية فى مصر خضعت للاحتياجات الروحية لنوعين من الرهبان المتوحدين والشراكة. فنجد هناك الراهب المتوحد الذى يذهب إلى مقبرة أو سرداب أو مغارة مثل التى عاش فيها الأنبا بولا فى الصحراء الشرقية ووصفها بلاديوس بقوله "الكهف الذى اهتدى إليه كان واسعا من الداخل ذو فوهة صغيرة تغلق بحجر كبير، ويمتاز بنظافته الفائقة وانبساط أرضه ونعومة التراب المنثور عليه وبجوار الكهف بعض النخيل الذى كان يقتات ثمره".

كذلك هناك مغارة على شاطئ البحر الأحمر سكن بها رهبان عرفت بمغارة الجفتون، فضلا عن مغارات الرهبان التى عثر عليها فى قرية (نجع حماد سعيد) قرب اسنا، والتى نحتت فى الجبال بعمق ما بين ٥-٦ أمتار وقسمت من الداخل بحجرات متعددة كصوامع للرهبان، كما أنها احتوت على غرف للطعام والصلاة الجماعية والفردية بالإضافة إلى حجرات للمطبخ والمخبز، كما أنها زودت بنوافذ علوية أنبوبية للتهوية والإضاءة، وترجع إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين، هذا النموذج يحقق مفهوم العقيدة وأهدافها كدوافع لصناعة بيئة معمارية مناسبة دون البحث عن مكان محدد أو عناصر فنية زخرفية معينة (شكل ١٢٥- ١٢٨).

تلك العناصر والأساليب البدائية يمكن الاستدلال عليها فى أصول العمارة الديرية فى مصر داخل معظم الأديرة الكبرى التى قامت فى الأصل على حجرة منفردة أو بجوار مغارة أو حول مقبرة قديمة، وقد أحاطوا تلك المبانى بسور لحمايتهم، وأقاموا كنيسة كبرى فى وقت لاحق لإقامة الاجتماعات والصلوات، وهو المفهوم الذى يوضح أن النظام الانفرادي كان الأصل، وعندما ظهرت الشراكة والتجمعات الرهبانية احتاجوا إلى مفهوم جديد فى تطور عمارتهم الديرية، حتى أنهم وصلوا إلى تكوين مجتمع شبه منعزل عن العالم الخارجى أضافوا إليه ما يستلزم حمايتهم من أسوار عالية سميكة مكونة من أكثر من طبقة، وأضافوا الجوسق (البرج أو القستلية) Castle وهو المكان المخصص للحماية والدفاع عن الدير من خلاله، وأصبح الدير معد ليكون مدينة متكاملة المعانى والخدمات دون الحاجة للخروج عنه.

تلك هى المكونات المعمارية للأديرة التى حدثت وتطورت بما هو ملائم للعقيدة وليس بتأثير معمارى خارجى، بل هى نابعة من تطور المسيحية المحلية فى المجتمع والبيئة المصرية (شكل ١٢٩).

كان هدف هذا الفصل هو التأكيد على هذا المفهوم، ولكن من الأديرة الهامة التى تعبر عن رؤية معمارية متكاملة وتحقق ما نقصده هنا، أديرة باويط والأنبا أرميا بسقارة، وأديرة كاليا.

فى باويط إنتشرت مجموعة عشوائية من الحجرات التى ربما كانت أقدم زمنيا من الكنيسة الكبرى التى نفذت على الطراز البازيليكى فى القرن السابع والثامن الميلاديين (شكل ١٣٠- ١٣٣). ونلاحظ أن دير القديس أبوللو فى باويط قد مر بمراحل متعددة من التطور المعمارى فيه منذ القرن الخامس وحتى الثامن الميلادى، فالتخطيط الأولى للحجرات كان يضم كنيسة بداخل غرفة الراهب (شكل ١٣٤)، فالحجرة تحتوى على حنية للعبادة ومكان لقضاء الحاجة ومكان للنوم، ولها مدخل واحد، وفى بعض الحجرات كانت تزود النافذة للإضاءة والتهوية، هذا الاتجاه المعمارى يوحى فى هذا الدير بأنه قد بدأ انفراديا، وعندما حدث تطور لاحق اتجهت الحجرات إلى التصميم الجماعى (الشراكة) ويحتمل أن هذا التعديل قد جاء فى القرن

السابع الميلادى وهو وقت بناء البازيليكا الكبرى فى باويط، فالحجرات التى تعود إلى تلك الفترة حجرات مزدوجة بحوائط غير متكاملة، والحجرة تضم فقط مكان للنوم ولقضاء الحاجة واختفت الحنايا من الحجرات بعد بناء البازيليكا التى اختصت بالعبادة (شكل ١٣٥، ١٣٦). هذا النمط الجديد من قلايات أديرة الشراكة، أصبح السمة المتميزة فى أغلب الأديرة فى الباخومية، والتى كانت تضم حجرة واحدة لثلاث أو خمس رهبان مقسمة إلى حجيرات صغير. وكان أهم حجرة فى الدير آنذاك هى حجوة الطعام أو المطعمة الكبرى، فى بعض الأديرة الكبرى (دير باخوم بقوه، باويط بأسيوط) توجد مطعمتان كبيرتان، كل منهما يتكون من ستة أجنحة مقسمة إلى خمسة صفوف من الدعائم (المقاعد) الخشبية يجلس عليها الرهبان وطاولات طويلة إما من الخشب أو مبنية من الحجر مثل البعض الذى عثر عليه فى أطلال الأديرة الباخومية.

كانت حجرات الطعام عادة ما تحتل مكانة هامة فى الأديرة الجماعية، فهى المكان الوحيد الذى يلتقى فيه الرهبان يوميا، ويناقشون ويتجادلون فيه عن أحوال الدير وشئون تعاليمه، لذلك أغلب المطاعم كانت تزود بحنايا مزخرفة نصف دائرية قائمة على عمودين مثل المحراب تضم صور جدراية للسيدة العذراء والطفل المسيح المتجلى فوق العرش الإلهى، وهى سمات فنية تحقق مفهوم المذهب المصرى ذو الطبيعة الواحدة فى القرن السادس الميلادى، وبالتالى فإن فى بعض الأحيان يمكن لحجرة المطعمة أو صالة عبادة فى بعض الأديرة مثل مطعمة دير الأنبا أرميا فى سقارة، بينما ظلت المطعمة مستقلة فى أديرة الأنبا شنودة (الدير الأبيض) والأنبا بشوى (الدير الأحمر) وكذلك دير سمعان فى أسوان (شكل ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٩٦).

فى سقارة نجد دير الأنبا ارميا وهو من الأديرة الأربعة، وقد استمرت أعمال التوسع والتطوير فيه فترة طويلة خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين، فعلى الرغم من تأثره الشديد بالعمارة الفرعونية المحيطة به، إلا أن القلايات الخاصة به بنيت بالطوب الأحمر المحروق، وهو مثال نادر فى عمارة القلايات فى الأديرة المصرية. كانت القلايات تضم مجموعة من الحجرات معا، (ثلاث أو أربع حجرات)، كل قلاية تضم حجرتين أو ثلاثة للرهبان من أجل النوم، بالإضافة إلى بهو مفتوح

يتقدم الحجرة، الحجرات زودت بحنايا للصلاة يرسم عليها بورتريـــه كبـير بـالحجم الطبيعى للسيد المسيح يحمل الكتاب المقدس أو جالس على العرش، فى بعض الأحيان وفى مراحل متقدمة زودت القلاية بحجرة للطعام والمؤن واحتياجات الراهب الخاصـة، وهى تحقق مفهوم الجماعية (أو الشراكة)، وهو نظام معروف حاليا فى أديـرة وادى النطرون (شكل ١٢٩). ونلاحظ أن أديرة الأنبا أرميا فى سقارة قـد بنيـت الكنيسـة الخاصة بها على أنقاض بعض حجرات الطعام السابقة لمرحلة أصلية فى الدير، وهـو تطور لاحق أثناء التوسع وإزدياد حجم الرهبان فى الدير، يضاف إلى ذلك أن بعـض القلايات ذات السمك الجدارى السميك، زادت بالدور الثانى بواسطة سلالم تنفـذ مـن خارج المبنى ملاصقة لجداره، وإن ظلت السقف البرميلية والقبـاب سـمة أساسـية لعمارة القلايات، من مقابر البجوات فى القرنين الرابع والخامس الميلاديين حتى أديرة باويط فى القرنين السادس والسابع الميلاديين.

تعتبر مجموعات القلالى والأديرة الصغيرة التى كشف عنها فـى غـرب الدلتـا والمعروفة بمنطقة كاليا، تعد من أكبر الأماكن التى احتوت على تجمعـات مسـيحية كبيرة ومتطورة منذ القرن الرابع الميلادى وحتى القرن السابع الميلادى، تلك المنطقة تحدثت عنها المصادر عند بلاديـوس (بسـتان الرهبـان) وروفينـوس Historia Monachorum غير ما عثر عليه فى أقوال الآباء الكناسيين، والتى تشير إلـى أن تلك المنطقة منذ القرن الرابع الميلادى كانت مستودع كبـير لفلـول مـن الرهبـان الراغبين فى العزلة والتقشف والوحدانية فى مناطق نيتريا وشهيت ووادى النطـرون ثم كاليا. ويصل موقع كاليا إلى حوالى مائة كيلومتر، عثر خلالها على أطلال لتجمعات رهبانية (شكل ٨٩) وصل عددها فى تصنيف مكتشف تلك الأديرة إلى حوالى خمسـة تجمعات، ورفضوا أن يطلقوا عليها لفظ خمسة أديرة وذلك لغياب الحدود الطبوغرافية المحددة بين كل تجمع والآخر، فضلا عن اختلاط كافـة العنـاصر المعماريـة معـا، واستخدام أنماط جديدة من النظم المعمارية فى تكوين الأديرة طبقا لاحتياجـات تلـك التجمعات الضرورية (شكل ١٣٨). أغلب الظن أن هناك وحدات معمارية مستقلة فـى تلك التجمعات، وإن كنا لا نستطيع أن نلقى الضوء كثيرا علـى الجـانب المعمـارى

المتكامل للدير الواحد، إلا أن هناك بعض الملاحظات قد تكون أوقع لتحديد مميزات معمارية جديدة فى هذا الدير، فنجد فى بعض تلك التجمعات أكثر من كنيسة، والكنيسة عبارة عن بهو مستطيل تحيطه على الجانبين أعمدة دعائمية ملاصقة للجدران، وهذا هو البهو الفسيح يحتمل أن يكون متصل بحجرات الرهبان التى تبدو منفذة بأحجام صغيرة ومتصلة ببعضها البعض عن طريق ممرات ضيقة (شكل ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣)، بناء الحجرات عشوائى وغير منتظم وقد خضع لمراحل توسع وازدياد أعداد الرهبان، وبالتالى تتميز عمارتهم بالهدم والتوسع والاستبدال، فى بعض الأكوام عثر على أطلال حجرات من القرن الرابع الميلادى أقيم فوقها حجرة طعام للدير، كذلك نجد أن بناء القلاية فى مرحلة متقدمة وفى تجمعات أخرى فى كاليا اختلف وتطور عن مفهومها فى سقارة وباويط، ويحتمل أن يكون قد ازدادت ترفيهيا بعض الشئ، فقد أصبحت القلاية عبارة عن منزل صغير متكامل به حجرات للنوم منفصلة للرهبان، وأضيف إليه حجرة نوم عرفت بعد ذلك بأنها المحبسة (التعبد الانفرادى للراهب الجديد) بالإضافة إلى مخازن للغلال ومطبخ وغرفة استقبال توضع فى مكان بعيد عن تجمع حجرات القلاية، وقد ذهب بعض العلماء إلى أن المساحات الواسعة لقلايات كاليا تؤكد أنها منعزلة عن بعضها وهذا التأكيد يؤدى إلى أن وجود كنيسة منفصلة فى حجرة محدودة داخل القلاية قد يزيد من انعزال رهبان تلك القلاية الجماعية عن طريق جيرانهم. هذا المفهوم قد دعمته أيضا المصادر الرهبانية بأنه فى كاليا يمكن مشاهدة قلايات خاصة بالرهبان منفصلة عن بعضهم البعض، وهو ما يذهب بنا إلى اعتبار أن قلايات كاليا تعد نموذجا للرهبنة المتوحدة، على الرغم من تجمع عدد من الرهبان فى قلاية كبيرة واحدة، ولكنهم خاضعون لسلطة الأب الروحى، وهو يختلف عن مفهوم التجمعات Coenobites الذين يعيشون تحت سلطتين روحيتين وسياسيتين نظاميتين يفقدون فيها حرية التعامل مع الآخرين وخاضعين فيها لسلطة قائدهم وهو أهم ما يميز العمارة القبطية فى تحقيق مفهوم معمارى يتفق مع عقيدتها وأسلوب معيشتهم معها وبداخلها.



الفصل الرابع

التصوير الجدارى فى الفن القبطى

تقديم

أولاً: المواد وصناعة الفريسك فى مصر

أ- الفريسك. تعريفه وأنواعه

ب- الحوائط وطبقة الأرضية

جـ- أدوات الفريسك

د- الألوان . مصادرها وصناعتها قديماً

ثانياً: الموضوع فى التصوير القبطى

أ- رؤية لموضوعات العهد القديم (التوراة)

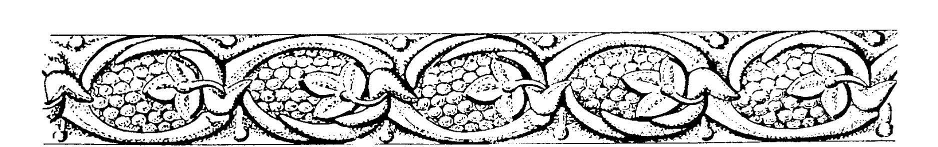
ب- رؤية لموضوعات العهد القديم (الإنجيل)

جـ- التأثير الفرعونى والكلاسيكى فى الموضوع القبطى

د- ظاهرة التجسيد

ثالثاً: الأسلوب الفنى فى التصوير القبطى

رابعاً: التصوير على الحنايا فى الفن القبطى







حنية جداريه تصور العذراء الطفل المسيح (أم الإله)
دير ارميا • سقارة • القرنين ٥/٦ م

التصوير الجدارى فى الفن القبطى*

تقديم

منذ ظهور التصوير الجدارى كأحد فنون التصوير فى بدايته الأولى، لم يكن فنـــاً منفصلاً أو قائماً بذاته، ولكنه ارتبط تماماً بالعمارة كأحد عناصرهـــا الفنيـــة، وصـــار جزءاً لا يتجزأ من التصميم المعمارى منذ أقدم العصور.

ويمكن أن نتتبع المحاولات التصويرية الأولى لهذا النوع من الفنون التى كـــانت تتم باستخدام ألوان معدنية وبشكل مباشر على الجدران، أو بعد مزجها بوسيط لونـــى لضمان ثباتها على الحائط، ثم تأخذ بعد ذلك صفة الطقوس الدينية البدائية التى تعتمـد على السحر، وتعطى وظيفة أولية أو بدائية لمفهوم الصور الجدارية، ثم تدخل عمليـــة التصوير الجدارى مرحلة جديدة أكثر تطوراً مع منتصف الألـــف الرابـــع ق.م، حيـــث عرف المصريون التقنية الصناعية لهذا الفن، واستخدموه (مارسوه) علـــى الحوائـــط المبنية بالطوب اللبن والمغطاة بالملاط الطينى، ونصل بهذا إلـــى أقـــدم وأول تكنيـــك عرفه فن التصوير الجدارى.

* مراجع هذا الفصل فى الصفحات من ٣٣٣ - ٣٤٦.

بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الـــذى تـم بيـن فـن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون فى العمارة حتى فى أبسط صوره كطلاء الجدران أو كسوة القباب أو الأفاريز، يؤدى إلى طبيعة خاصـــة للشـكل المعمارى، تعكس مفاهيم وأساليب خاصة بأبعاد ونسب الأماكن المحــددة بـالجدران والأسقف وغيرها.

تطورت استخدامات التصوير الجدارى بعد ذلــك واختلفـت بـاختلاف الزمـان والمكان والمستوى الاقتصادى والاجتماعى للجماعات البشرية، فمن مجـــرد تغطيــة بسيطة للجدران والأسقف، إلى تصوير وحدات زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلـــى تقليـد العناصر الزخرفية الخاصة بالنحت أو العمارة بوسائل تصويرية، ثم تقليـد الخامــات الحقيقية مثل الفسيفساء والرخام والأخشاب وغيرها.

وللتصوير فى هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخـرى، فــهو إن افتقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة، أو إبراز العمـــق والتجســيد مثــل النحت، فإنه يمتلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية، والجمع بين خصائص النحـت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المحاكاة.

هكذا إذن كان الرباط الوثيق بين فن التصوير وفن العمارة منذ عصر الكـــهوف وحتى عصر النهضة، وهكذا صار من غير الممكن الفصل بين التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار الأمر مسألة تركيبات متكاملة تتوارثها الحضارات عبر التاريخ.

ومثلما كانت العمارة بأشكالها وطرزها المختلفة خاضعة عبر كل العصور لتـأثير الفكر الدينى، فإن التصوير الجدارى بدوره قد تأثر بالعقائد تأثراً بالغاً، ولعل أبلغ دليـل على ذلك أن الصور الجدارية فى مصر القديمة كانت تمثل أحد أهم العناصر الدينيـــة والعقائدية، ووصلت فى بعض الأحيان إلى التصوير المثالى للمفهوم الدينـــى المـراد التعبير عنه، ومن هنا تأتى أهمية الصور الجدارية كمعيار فنى ودينـــى تنتقــل عــن طريق مميزات الحضارة الإنسانية سواء فى صورتها المثالية أو صورتها الواقعية.



أولا:المواد وصناعة الفريسك فى مصر

أ-الفريسك. تعريفه وأنواعه

أطلق اسم Fresco- Fresque على نوع من التلوين أو التصوير المائى الذى ينفذ على الملاط "المونة" حديث العهد، وهذا اللفظ مشتق من اللفظ الايطالى A Fresco الذى يعد اختصارا لكلمة Pittura al Fresco أى التصوير على ملاط حديث العهد (شكل ١٤٥).

وقد عرف تاريخ التصوير الجدارى العديد من أنواع الصور الجدارية والتى كانت تختلف باختلاف المواد المصنوعة وطرق استخدامها، ويمكن تقسيمها إلى نوعين:

أولا: الفريسك الرطب: Fresco أو التصوير على الملاط الرطب ويعرف (بالفريسك الطازج) (أو الفريسك الحقيقى) الذى يتفاعل مباشرة مع الجدار ويكون متداخلا عضويا مع طبقات الأرضية الجصية له.

ثانيا:- الفريسك الجاف Sicco Frésco وهو عكس النوع الأول، حيث تكون الأرضية والصور الملونة طبقة مستقلة لونية عن طبقات الأرضية الحائطية، وذلك بفعل المثبتات أو الوسائط اللونية مثل الغراء والصمغ وزلال البيض والشمع وغيرها.

والفريسك الحقيقى أو الرطب، هو طريقة التصوير المباشر على الملاط الرطب، حيث تستخدم معه الألوان المذابة فى الماء، ولأن الملاط يتكون أساسا من الجير "القلوى" والرمل أو بودرة الرخام فإن بعض التغيرات الكيميائية تحدث فى تركيبه أثناء جفافه فيجعل منه مادة رابطة Binder تتسلل الألوان خلالها أثناء التصوير، وبذلك تصبح الألوان جزءا من الملاط وبالتالى جزءا من الجدران مما يحقق لها فترة بقاء أطول.

يعد التصوير بالفريسك الرطب من أكثر الأنواع صعوبة فى عملية التصوير من حيث القيود التى يفرضها أسلوبه المميز على المصور، فالمجموعة اللونية المتاحة له قليلة جدا كذلك المدى الزمنى المتاح لكى ينجز عمله قبل أن يجف الملاط الرطب قصير جدا، فضلا عن الصعوبات التى سوف نستعرضها فى شرح الخطوات الأساسية لتنفيذ لوحة الفريسك الرطب.

أما الفريسك الجاف، فإنه يعد من أكثر الأشكال التصويرية استخداما فى الفن المصرى القديم، فهو غير مرتبط ارتباطا كاملا بالجدار مثل الفريسك الرطب، بل يمكن القول أن طبقات الجبس المتعاقبة تجعل هناك عازلا بين مكونات الجدار ومواد الألوان والأرضيات المصورة عليها. ويعتمد الفريسك الجاف هنا على نوع الوسيط اللونى، وهو أسلوب مزج الألوان بواسطة مواد تكسبها ثباتا وصلابة على الحائط الجاف وذلك لأن اللون هنا لا يتفاعل مع الحائط مثل الفريسك الرطب بل يكون طبقة مستقلة عن أرضية اللوحة. لذلك يحتاج إلى وسائل مختلفة لتثبيت هذه الألوان، وتعتبر هذه الوسائل وسائط بين الجدار وبين الألوان، حيث سميت هذه الوسائط بأسماء مختلفة من حيث نوع المادة المستخدمة.

أ- الديستمبرا **Distempera** حيث يستخدم زلال البيض وشمع العسل لتثبيت هذه الألوان.

ب- التمبرا **Tempera** يستخدم الغراء أو الصمغ أو الجيلاتينة أو صفار البيض.

جـ- الكازين **Casein** يستخدم مسحوق من اللبن المتخثر المنزوع الدسم مع الصمغ وقد استخدم فى العصور الوسطى.

د- الشمع "الانكوستيك" **Encaustic** والوسيط اللونى شمع العسل وزيت الكتان أو الدمار "الورنيش".

من هنا نجد أن الفريسك الجاف يعتمد فيه الفنان على الوسيط اللونى أكثر من نوعية الأرضية المصور عليها، فأى من أنواع التصوير السابقة تعتمد فى المقام

الأول من حيث التنفيذ على وجود مادة لونية Pigment ومـــادة رابطـــة Binder تمكن من تثبيت المواد الملونة على السطح المصور.

ب-الحوائط وطبقة الأرضية

١-الحوائط

بما أن الفريسك هو عبارة عن تصوير على الملاط الرطب فمن المســلم بــه أن عملية تنفيذه يجب أن تتم على مسطحات صلبة ذات أحجام كبيرة الحجم إما من حجـر صلب أو من طوب محروق أو من الرخام أو من بعض أنواع الصخور "فـــى المقــابر المحفورة فى الصخر" لذا كان من الضرورى فى معرفة أنواع المواد المصنوعة منــها الحوائط قديما نظرا لاختلاف سبل تنفيذ الفريسك باختلاف نوع الحائط المستخدم فـــى البناء.

ومهما كان نوع المادة المصنوع منها الحائط فهى فى النهاية صالحـــة لتحمـل البياض ولكن بنسب ومقادير وأسلوب خاص لكل نوع، ففى البداية يجـــب أن تكـون الحوائط جافة تماما وتخلو من الرطوبة والأملاح الجيرية، فإذا تأكد ذلك يمكن تحديـد الأسلوب الأمثل لوضع طبقات البياض على الحائط.

من أهم المواد المستخدمة فى بناء الحوائط كانت الأحجار الجيريـــة والأحجــار الرملية وخاصة فى مصر القديمة. فى المبانى الرومانية القديمة والواقعة حول بركـان فيزوف كان لتأثير الطبيعة الصخرية للأرض فى تلك المنطقة آثار واضحة فى التكوين الجيولوجى للمواد المستخدمة فى البناء، فالأحجار الجيرية فى تلك المنــاطق متــأثرة ببعض الصخور البركانية المتداخلة فى مزجها مثل صخور التف Tuf وهـــو حجـر مسامى ينشأ من تراكم الصخور البركانية، كذلك البزولان "البرسولان" Pouzzolane وهو نوع من الصخور البركانية (صخر سيلكونى بركانى فى الأصل "رملى").

ولقد كان على الفنان الرومانى منذ القدم استخدام تلك الصخور فى بناء مبانيـــه أو استخدامها كمونة بين الأحجار كذلك كنوع من المقويات فى أعمال الدهـــان، كمـــا

امتزجت ضمن مواد الملاط المخصص لعمل لوحات الفريسك فى مدن بومبى Pompeii، هير كيولانيوم Herculaneum وبوسكريال Boscreale ونابولى Naples.

أما نوع الحوائط الأكثر انتشارا ليس فى مصر فحسب بل فى معظم الدول التى تنتشر فيها الأنهار والتربة الطينية، فهو ذلك المصنوع من الطين أو الطوب اللبن المجفف فى الشمس أو الطوب المحروق.

ففى مصر القديمة منذ عهد ما قبل الأسرات استخدم الطين المجفف فى الشمس والممزوج بالقش وهو طمى نيلى عادى – فى بناء مبانيهم وكسوة جدرانهم بها، والطمى النيلى يتكون من صلصال ورمل ويمتزج بهما الماء الكافى لتكوين القوام المناسب للاستعمال ومادة عضوية هى الدبال وتسمى Humus ورمل كوارتز وماء.

وتتوقف نوعية الطين على مقادير تلك المواد، ويصنع الطوب النئ "اللبن" "dried – brick" من مزج الطين بالتبن والقش لتقويته، ثم يجفف فى الشمس وتستخدم المونة الطينية فى وصله عند البناء، أما الطوب المحروق – Burnt brick فهو نفس قوالب الطوب المجففة فى الشمس بدون قش، وتدخل فى أحد الأفران فتتأكسد ويصبح لون القالب أحمر أو بنى لوجود ذرات الحديد به والتى تتأكسد بفعل وجود أكسيد الحديد ذو اللون الأحمر فيكون أكثر صلابة. كان أول استخدام للطوب المحروق فى أواخر العصر الهللينستى ولم يستعمل على نطاق واسع إلا منذ العصر الرومانى.

تلك هى الحوائط وأنواعها التى استخدمت كأساس لإقامة الصور الجدارية على مسطحاتها، لذلك كان من الضرورى معرفة مكوناتها الكيميائية وأنواعها حتى يتسنى لنا تحديد نوعية الملاط وعدد طبقات كل نوع كأرضية للصورة الجدارية.

٢ – الملاط

الملاط هو استخدام أحد المواد البيئية العضوية "المستخدمة فى البناء المعمارى" مثل الجير أو الجبس أو الرمل أو الطين أو بودرة الرخام أو تراب الصخور البركانية وغيرها من مواد - فى تصنيع مادة سهلة الاستخدام كدهان أو معجون لتسوية الجدران حتى تكون على استعداد لتقبل الألوان.

إن دور الملاط فى تصوير الفريسك بالغ الأهمية، فمكوناته وطريقة تحضيره وتكسية الجدران به تحدد قيمة العمل النهائى ومدى ثباته واستمراره.

قديما وقبل العصر البطلمى فى مصر لم يستخدم الفنانون المصريون سوى نوعين من الملاط ذاع صيتهما وهما ملاط الطين وملاط الجبس، حيث لم نعثر على ملاط الجير — الذى يستخدم فى صناعة الفريسك الرطب — على جدران المبانى القديمة. ويعلل بعض العلماء ذلك بأن مصر لم تعرف ملاط الجير إلا بعد دخول البطالمة عام ٣٣٢ ق.م، وذلك لأن عملية إحراق الجير حتى يهيئه كملاط كانت تحتاج وقود يولد طاقة حرارية كبيرة أكثر بكثير مما يحتاجه إحراق الجبس.

ومن هنا كانت ندرة الوقود وتوافر الجبس النقى فى مصر من أهم الأسباب فى عدم استخدام الجير كملاط مما أدى إلى عدم استخدام الفريسك الرطب وفضلوا عليه التصوير على ملاط الطين أو ملاط الجبس بطريقتى التمبرا أو الديستمرا على الأرضية الجافة.

عندما جاء البطالمة إلى مصر اهتموا باستخدام الفريسك الرطب الذى اعتادوا على استخدامه فى بلادهم ولديهم الخبرة فى عملية إحراق الجير وفى تنفيذ الرسومات عليه وهو رطب، كما أنهم أول من استخدموا الفريسك الرطب أيضا ليس على ملاط الجير فحسب ولكن على ملاط الطين بعد تغطيته بطبقة رقيقة من الجير أو الجبس السائل "قشرة" تسمى شيد أو بياض ويرسم عليه قبل أن يجف اللبن الذى يجعل قشرة البياض رطبة لفترة مناسبة حتى ينتهى الفنان من رسمه. هذه الطريقة بالرغم من

انتشارها منذ العصر البطلمى إلا أن بعض العلماء يرجعون أصولها إلى عهد الدولـــة الحديثة فى مصر. ثم أصبحت بعد ذلك هى الطريقة الأساسية للكثـــير مـــن اللوحـــات التصويرية القبطية وخاصة فى الأديرة والكنائس المقامة على وادى النيل.

من هنا نجد أن هناك نوعين من الفريسك الرطب، (الأول) يسمو إلـــى المثاليـــة الصناعية والتكنيك عالى المستوى وله أصوله اليونانية إلا أن انتشاره عند الرومـــان بدأ من القرن الثانى ق.م وحتى القرن الثالث الميلادى.

أما (الثانى) فهو الفريسك الذى يمكن أن نطلق عليه اسم "الفريسك الريفى" وذلك لارتباطه بالريف المصرى والمناطق النائية وله سمات شعبية لسهولة تنفيذه وتكلفته.

هذا النوع الأخير يعد من أقدم أنواع الفريسك بالرغم من أن استخداماته الأولـــى كانت منذ العصور الحجرية كفريسك جاف ومنذ العصر الحديث كفريسك رطب، وقـــد عادت مرة أخرى طريقة الفريسك الرطب بعد فترة العصرين البطلمى والرومانى مـــع بداية القرن الثالث واستمرت تقريبا حتى منتصف القرن السابع الميلادى. فى مصـــر ويرجع ذلك لسهولة عمل فريسك ملاط الطين، فقد انتشرت فى روما خلال نفس الفترة تقريبا فى العصر المسيحى المبكر، حيث تدلنا المقابر المسيحية الرومانية المبكرة فـــى روما على صور جدارية مكونة من طبقة طينية ممزوجة بالجير والرمل ويطلق علـــى هذا المزيج اسم الكوب Cob عليه طبقة "قشرة" بياض من الجـــير ومصـــور عليـــها مناظر دينية مسيحية.

لذا سوف ينصب اهتمامنا على هذين النوعين وسبل تنفيذهما على الحوائط لإتمـــام عملية التصوير الجدارى.

٣- طبقة الأرضية الجصية

أجمع معظم علماء التصوير الجدارى على أن هناك عنصريـــن لتحديـــد طبيعـــة الفريسك الرطب قديما......أولا: طبقة الأرضية "الجص" "البلاســـتر" ويطلـــق عليـــه

Opus Albarium Tectores. ثانيا: الألوان التى ترسم على السطح الطازج ويطلق عليها Pictor - Ζωγραφοσ.

بالنسبة لطبقة الملاط أو البلاستر الجصى فهى تتطلب معاجلة خاصة وحقيقية فى تنفيذ الطريقة المثالية منها، وقد قدم لنا كل من بلينيوس Plinius وفتروفيوس Vitruvius تلك الطريقة المثالية لعمل وتنفيذ الفريسك قديما.

فقد أشار بلينيوس إلي أن جدران المبانى المزينة تأخذ ثلاث طبقات، الأولى من الجص ومسحوق صخور البرسولان، والثانية من الجص وبودرة الرخام، والثالثة من الجص ومزيج سائل من الجص وبودرة الرخام. ومادة الجص عند بلينيوس مكونة من الجير والقليل من الجبس.

أما فتروفيوس فقد كان مهندسا معماريا فى الأصل لذا لابد أن تكون معلوماته شبه مؤكدة، إلا أنها أثارت العديد من التساؤلات حول صعوبة تنفيذها وعدم وجود دليل أثرى واضح يؤكد هذه الطريقة. فيذكر فتروفيوس أن عدد الطبقات اللازمة لصناعة البلاستر تتكون من ست طبقات، ثلاث منها من الجص والبرسولان والرمل توضع الطبقات فوق بعضها قبل أن تجف التى قبلها تماما ويطلق عليها اسم الاندماج الرملى. حيث تتكون من الجبس وتراب الأحجار الرسوبية أو البركانية والرمل وهى مانعة لوصول الرطوبة وتكوين الأملاح التى تفسد طبقة الستكو ثم هناك ثلاث طبقات أخرى من الجص الممزوج مسبقا لفترة طويلة ببودرة الرخام والقليل من الجبس والجير ويطلق عليه اسم الأسمنت الرخامى Opus murarium ثم يصور على الطبقة الأخيرة وهى لا تزال رطبة.

وقد اعترض بعض العلماء على ما جاء لدى فتروفيوس فى مبالغته لعدد الطبقات فوق الحائط، وبصفة خاصة الطبقات الثلاث الأولى، والتى لابد أن تكون متماسكة تماما، ويجب الانتظار حتى تجف وليس قبل جفافها كما ذكر فتروفيوس. ونقدم هنا رؤية حول أسلوب تنفيذ لوحات بومبى وما ورد عند العلماء فى تحديد عدد طبقات الملاط ومقارنتها بما جاء عند فتروفيوس وبلينيوس.

أشار ماو Mau إلى أن الصور الجدارية لمدينة بومبى تتكون من سبع طبقات أى أنه أضاف طبقة اللون للأرضية، ووفقا لما أشار إليه فتروفيوس ثلاثة طبقات من الجير والرمل وتراب التف أو البرسولان، وثلاث طبقات من الأسمنت الرخامى فى حين أشار R. Etienne أن صور بومبى الجدارية على سبيل المثال تتكون عموما من طبقة سمكها تتراوح ما بين ٣: ٥ سم من خليط الجير والرمل يصعب تحديد ما إن كانت طبقة واحدة أو ثلاث طبقات، ويضاف إليها طبقة رفيعة جدا من الرمل الناعم، أما الطبقة الأخيرة الأرضية المصور عليها فهى من الجير ونسبة قليلة جدا من بودرة الرخام يتراوح سمكها ما بين ٠,١ – ٠,٥ سم وهى الطبقة التى يكون عليها المنظر المراد تصويره. ومن هنا يرى Etienne أن الحوائط تتكون ثلاث طبقات مؤيدا رأى بلينيوس السابق.

إلا أن أوجوستى S. Augusti يؤكد أنه يجب أن نقسم ملاط الأرضية إلى طبقتين فقط وخاصة أن هناك تفاعلات واندماجات كيمائية تحدث فى الثلاث طبقات الأولى، تجعل منها طبقة واحدة يصعب تحديد عددها، ففى فيلا فارنسينا The Villa – Farnesina كانت الطبقات الثلاث الأولى مكونة من مزيج من الجير والرمل والبرسولان. وفى منزل ليفيا Livia مكونة من مزيج من الجير والرمل وتراب البرسولان، والثانية من الجير والرمل وبودرة الرخام، ويضاف عليها طبقة الأرضية المصور عليها وهو بذلك يؤيد آراء بلينيوس.

اتجه مورا Mora لتأييد فتروفيوس فى عدد الطبقات، فهو يشير إلى أن فتروفيوس قد نصح بهذا التكنيك لأكثر من غرض، أهمها إيجاد جزء صلب يحمى الرسومات من الرطوبة وتكوين الأملاح وتشقق الجدران مكون من ثلاث طبقات تحتوى على تراب الصخور البركانية "التف أو البرسولان" الكافى لمنع تسرب الرطوبة وتكوين الأملاح، ثم هناك جزء ثانى خارجى مكون من ثلاث طبقات أخرى وهى التى تحمى طبقة الألوان وتمتص أكبر قدر ممكن من اللون حتى تعطى له استمرارية مع مرور الزمن وحتى لا تتأثر بالعوامل الجوية. وتلك النظرية ربما لم يدركها بلينيوس

عندما وصف مشاهدته على أنها ثلاث طبقات نظرا لاندماج طبقات فـــتروفيوس بعـد فترة جفافها.

لكن هل استمرت استخدام طريقة فتروفيوس فى صناعة الفريسك؟ اتفق لينـــج Ling واليج Alleg، فى أن معظم الحوائط المصور عليها الفريسك والتى ترجع إلى الفترة منذ نهاية القرن الثانى ق.م وحتى منتصف القرن الثانى الميلادى فـــى رومـــا وبومبى وغيرها من المدن الإيطالية، كانت تحتوى على ثلاث طبقات فى الشكل العـــام يصعب تحديد عددها الأصلى نظرا للتفاعلات التى تحدث عبر الزمن لتلك الطبقات، لـذا يصعب تأكيد ما ذكره فتروفيوس لعدم وجود دليل مادى لهذه الطبقات الســت. كذلـك اتفق لينج واليج على صحة عرض فتروفيوس لمكونات الطبقات، وهى بالفعل تتفـــق مع بعض المكونات التى اكتشفت فى العديد من الصور الجدارية فى المدن الرومانية.

من خلال استعراضنا لوصف فتروفيوس نجده قد حاول تفادى عـــامل الرطوبـــة النسبية فى المدن الإيطالية، فقد جاءت نظرية الطبقات الست المتتالية حتـــى يتفـــادى تأثير الرطوبة على اللوحات الملونة، فتعدد الطبقات يترك الفرصة لتراب الصخور فـــى امتصاص وعزل كمية الرطوبة المخزون فى الجدران، وقبل جفافها مباشرة تضـــاف الطبقة التالية فتقلل من ترشيح الرطوبة وكذلك الأملاح الجيرية المتكونة على ســـطح الجدران.

كما تحدث فتروفيوس عن عمل الفريسك داخل الباتوهـــات المحـــددة بـــالبوص اليونانى Harundinis Graecae، وقد وجد أن هذا النوع من البوص يمنع تسـوب الرطوبة داخل الإطار المحدد والذى غالبا ما كان يصور بداخله منظر تصويرى. ولكن من أهم الأسباب التى تؤيد نظرية فتروفيوس وتشير إلى حد ما باســـتخدام طريقتـــه خلال القرن الثانى الميلادى، ما عثر عليه دونرفـــان ريخـــتر وولــبرت D. Van Richter ; Wilpert فى حفائر قصر الأباطرة المكتشفة على تل البلاتين فى رومـــا، حيث عثروا على مسامير معدنية غالبا من الحديد كانت توضع لتثبيت تلك الطبقات من الستكو على الحوائط والتى ربما كانت تسقط بسبب الأحمـــال الزائـــدة علـــى ســـطح

الصخر. ولكن كيف يثبت طبقة من الملاط بواسطة مسامير من المعدن، يرى والبرت بعد دراسة مستفيضة لنوعية المسامير وما عثر عليه من أدوات فى معظم المقابر المسيحية تخص فنانى تلك المقابر، أن هذه المسامير تسند ألواح خشبية هى التى كانت تقوم بمنع سقوط الطبقة الجصية حتى تجف تماما أو تكاد. إلا أنه أكد أن تلك الطريقة يسهل تنفيذها على السطوح الحجرية التى يمكن تثبيت تلك المسامير أو الخوابير "خابور حديد" فى جدرانها، أما السطوح الصخرية فى بومبى والمدن المجاورة لبركان فيزوف، فيرى والبرت أنه من الصعب استخدام هذه الطريقة نظرا لطبيعة الصخور الرسوبية الضعيفة الهشة والتى بنيت بها معظم جدران مبانى تلك المنطقة.

ومن ثم أشار أيضا إلى أن فنانى القرن الثانى الميلادى تفاديا لصعوبة تنفيذ طريقة فتروفيوس ابتكروا تكنيكا جديدا من مادة الـ Cob (وهى الطبقة الطينية الممزوجة بالجير والرمل) الخفيفة فوق سطح الصخر مباشرة، ثم يضاف إليها ثلاث طبقات رفيعة من مزيج الجير وبودرة الرخام فى صورة سائلة، وهذه الطريقة شاع استخدامها فى المقابر الرومانية المسيحية المبكرة.

عموما، فإن الآراء تتضارب حول تحديد عدد الطبقات المستخدمة فى الصور الجدارية، وخاصة الاختلافات فى تحديد هوية تلك الطبقات فى الفريسك الرومانى فى بومبى والمدن المجاورة لها، ولكن فى النهاية يمكن أن نؤكد من خلال ما سبق أن فتروفيوس قد نصح بالطبقات الست وأنها أخذت فى التدهور لصعوبة تنفيذها إلى أن وصلت إلى طبقتين أيضا فى مبانى بومبى، ففى منزل سالوست Sallust والذى عاصر فترة الطراز الأول والثانى لطرز بومبى خلال الفترة من منتصف القرن الأول ق.م وحتى منتصف القرن الأول الميلادى، استخدمت طبقتان يتراوح سمكهما معا ما بين ٢: ٣ سم من حدود الجدار وحتى سطح الصورة. ومع ظهور المقابر السردابية المسيحية فى روما أخذ هذا السمك فى التدهور منذ بداية القرن الثانى الميلادى حيث نلاحظ وجود طبقتين ذات سمك يتراوح ما بين ١: ١,٥ سم فى المسطحات الكبيرة،

واستمرت هذه الطريقة حتى منتصف القرن الثالث الميلادى، وعلى سبيل المثال معظم الصور الرئيسية فى المقابر Pretextet, sts Pierre et Marcellin، اســتخدم الفنان طبقتين من الجص، وفى مخبأ القديس جنيفير Janvier استخدم الفنان طبقتين ثم أضاف إليها طبقة أخرى كأرضية لونية.

وقد وجد أن الطبقة الأولى كانت لا توضع مباشرة على الصخر (نظرا لأن معظـم المقابر الرومانية والمخبأ المكتشف فى روما محفورة فى الصخر فى العصر المسيحى المبكر) بل كان يزود الصخر من نوع Tuf بطبقة مــن الأســمنت الرخــامى opus murarium حتى تكون الجدران قابلة وقادرة على تحمل سمك وثقل الطبقتين.

من هنا وقبل منتصف القرن الثالث الميلادى لم يعرف الرومان استخدام الفريسك ذى الطبقة الواحدة، وهذا دليل واضح لتأريخ الفريسك ولتحديد عمر الرسومات التــى عثر عليها فى المقابر المسيحية الرومانية، ذلك لأنه بعد القــرن الثــالث الميــلادى استخدم الفنان طبقة واحدة لفترة طويلة حتى منتصف القرن السادس الميلادى تقريبا، هذه الطبقة كانت تتغير مكوناتها من فترة إلى أخرى، فمــع بدايــة القــرن الرابــع الميلادى كانت مكونة من مزيج Cob الطينى وعليه قشرة جيرية واحــدة أو اثنــان، وخلال القرن الخامس والسادس الميلادى فى بعض الصــور الهامــة فــى المقــابر الرئيسية وبعض الكنائس استخدمت مونة مكونة من جص مع بودرة الرخام أو تــراب البرسولان ثم يدهن سطحها بالجير الأبيض ويلون مباشرة قبل أن تجف، ولدينا نماذج عديدة أشهرها ما عثر عليه فى مقــابر Via Latina Domitille, Priscilla, Callixtus.

وفى مصر فضل الفنان استخدام تلك الطبقة الواحدة فى صناعة الفريسك الرطـب الأسهل استعمالا والأوفر تكاليفا والمسمى بالفريســك الريفــى، وذلــك فــى العصــر المسيحى. قبل ذلك عثر على بعض اللوحات القليلة جدا والمصورة فى بعض مقــابر الإسكندرية مثل مصطفى كامل والورديان وكوم الشقافة، وأيضا فى مقابر تونا الجبــل ومقابر المزوقة بالواحات الداخلة وأيضا الصور المكتشفة فى معبد كرانيس بــالفيوم،

كلها ترجع إلى العصر الرومانى اختلفت فيها سمك الطبقة والذى كان يتراوح ما بين ١ : ٢ سم ومكوناتها عبارة عن رمل ناعم وجير وقليل من الجبس.

أما الفريسك الريفى الذى استخدم كطبقة واحدة للطين الممزوج عادة بالتبن فتعمل عجينة "دهاكة"، ثم تفرد بواسطة (المسطرين) على السطح الجدارى الذى غالبا كان مصنوعا من قوالب الأجر والأحجار الجيرية أو الرملية، ثم توضع عليها طبقة خفيفة من الجير الأبيض وعليها طبقة أخرى من الجير الممزوج بقليل من الجبس أو الرمل الناعم حتى يكون سمكها ما بين ٠,٣-٠,٥سم تقريبا، ثم تبدأ عملية التصوير قبل أن يجف الطين.

نجد أن تلك الطريقة قد شاع استخدامها فى مصر منذ نهاية القرن الثانى الميلادى تقريبا وحتى منتصف القرن السابع الميلادى كأحد الأساليب الفنية للتصوير القبطى، ومن أمثلة ذلك معظم التطبيقات التى تناولناها فى الدراسة وأخص منها صور باويط ودير أرميا بسقارة، ومقابر البجوات وكاليا والنوبة، هذا وهناك طريقة أخرى كانت تستخدم على الواجهات الحجرية بأن يوضع على الحائط طبقة مكونة من مزيج من الجير أو الجبس مع الرمل بنسب متفاوتة وإن غلب عليها الرمل، بحيث لا يزيد سمكها عن ٠,٥ سم يليها طبقة من الجير والرمل الناعم لا يزيد سمكها عن ٠,٠٢ سم ثم تدهن الواجهة بالجير الأبيض قبل أن تجف الطبقة السابقة تماما ويصور عليها وهى لا تزال رطبة إلى حد ما. ولدينا أمثلة من سقارة وكوم أبوجرجا، ومن أديرة أبو مقار بوادى النطرون والانبا أنطونيوس بالبحر الأحمر وكنيسة فرس بالنوبة وأديرة اسنا وسوهاج.

ويذكر فان مورسيل Van Moorsel أن هذه الطريقة كانت شائعة على الواجهات المسطحة كبيرة الحجم والمعرضة للأجواء الخارجية، وإن كان استخدامها فى تصوير الحنايا لم يكن منتشرة لصعوبة وضع الطبقتين على السطوح المنحنية.

عموما فإن الفريسك فى مصر قد استخدم لصناعته ثلاث طرق على مدار العصور وحتى الفن القبطى.

أ- طبقة سميكة من المونة إما من الجبس أو الجير أو طمى النيل مع إضافة الرمل أو التبن للتقوية.

ب- طبقة رقيقة ملساء للرسم من الجبس وعليها طبقة رقيقة من الجبس الممزوج بالغراء (الشيد).

جـ- فى العصر القبطى استخدم الفنان الطريقة الأولى والثانية معا، وفى بلاد النوبة وعلى واجهات وجدران المبانى والمعابد القديمة اكتفى الفنان القبطى خلال القرن السادس بطلاء الجدران بطبقة رقيقة من الجير الأبيض يعاد عليها أكثر من مرة ثم يرسم عليها قبل أن تجف.

وقد نعزى اختلاف وتنوع طرق تنفيذ لوحات الفريسك إلى الظروف الاقتصادية التى تحدد تكلفة العمل الفنى فى مجمله، بجانب عوامل أخرى كظروف اجتماعية وسياسية وبيئية، حيث أثرت البيئة على سبيل المثال فى إنجاز الصور الجدارية للأديرة الصحراوية، وهى تختلف من حيث مكوناتها العضوية عن اللوحات المقامة على وادى النيل والتى عثر عليها بالقرب من الإسكندرية أو لوحات كنائس مصر القديمة أو بلاد النوبة، فتأثير البيئة عامل مميز لفريسك الفن القبطى ليس من ناحية التكنيك الفنى فحسب بل من حيث عنصر الأسلوب الفنى والموضوعات المصورة.

جـ- أدوات الفريسك

الأدوات الأساسية التى اعتاد عاملو الملاط استخدامها فى صناعة لوحات الفريسك كانت مشابهة جدا لتلك التى يستخدمها أمثالهم فى العصر الحديث. فالمسطرين **Trulla** وكذلك ممسحة التنعيم والصقل **Liaculum** هما الشكلان الأساسيان اللذين انبثق عنهما أشكال أخرى معينة ومربعة ومستقيمة الشكل وكلها مصنوعة من المعدن وأيديها من الخشب.

هذا وقد تم العثور على تلك الأدوات فى مدينة بومبى وكذلك فى المقابر الرومانية التى عثر عليها فى فرنسا وألمانيا مع بعض أدوات البناء الأخرى، وقد نقل

لينج صورة مصورة من كتاب لـ H. Blummer تصور عامل ملاط رومانى يقوم بصقل الحائط قبل الطلاء ويمسك بالأداة Liaculum وقد عثر على تلك الصورة فى أحد المنازل الرومانية فى مدينة بومبى ولكنها مفقودة الآن.

من الأدوات التى يجب توافرها أكواب وأوان صغيرة للألوان يستخدمها الفنان، ففى متحف فرانكفورت بألمانيا مجموعة كبيرة من الأوانى والأكواب الفخارية التى استخدمها فنان المقابر الرومانية فى منطقتى - Nida Heddernheim, Herne Sthubert بألمانيا الغربية، وهى تتكون من أكواب صغيرة لخلط الألوان ومسارج لتسخين سكاكين خاصة تستخدم فى الألوان المثبتة بالحرارة، وأوان كبيرة لخلط كميات كبيرة من الألوان أو لتخمير الألوان الجيرية.

فى متحف نابولى لوحة جدارية ترجع إلى منتصف القرن الأول الميلادى وهى تصور رساما أثناء عمل لوحة جدارية. وقد نجده جالسا فوق كرسى دائرى وبجانبه صندوق أطلق عليه اسم صندوق الفنان Paint box وهو يحتوى على معدات خاصة بالعمل الفنى المصور.

واستطاع لينج وديفى نقل هذا لصندوق وتوضيحه تخطيطا، فهو صندوق مستطيل الشكل يحتوى مع عدد من الأدراج تفتح من أعلى فسرت على أنها مخصصة لوضع الأوانى والأكواب التى تحتوى على الألوان، بالإضافة لمكان مخصص مسطح لتحضير اللون قبل الطلاء، به مكان لتعليق أداة خشبية تسمى "بروة" خاصة بتسوية الألوان الزائدة وامتصاصها وصقل الصورة بعد تلوينها، مع بعض الملاعق الخاصة بعملية الخلط وكذا سكاكين التسوية وتحديد اللون على السطح، وقد ذكر لينج أنه عثر على بعض هذه الأدوات وأجزاء من الصندوق الخشبى للرسام فى أحد المقابر الرومانية فى فرنسا.

أما عن الفراجين أو الفرش، فقد كانت من أهم الأدوات المستعملة فى تنفيذ اللوحات الجدارية، وكانت تصنع عن الألياف النباتية، غير أن هناك فرش عثر عليها

فى مصر من الألياف الحيوانية، وقد أشار لوكاس Lucas إلى نوع من الفرش يتكون من حزم من ألياف النخيل، وأخرى من ألياف نبات الحلفاء أو من نبات البوص، هـذا وقد أشار "ايدجر" Edgar إلى أنه قد عثر فى مقابر الفيوم على نوع من الفرشاة من نبات يطلق عليه اسم (الأسلة)، وقد أكد شور Shore أنه نـوع مـن الفرشـاة ذات الألياف الصلبة تستخدم فى التصوير بالشمع فى صور البورتريهات الشخصية.

د- الألوان. مصادرها وصناعتها قديماً

ذكرنا فيما سبق أن صناعة الفريسك المصورة بالفريسك تعتمـد علـى المـلاط كأرضية تصويرية، وتعتمد على اللون الذى يعبر عـن ماهيـة الصـورة المصـورة بالفريسك، وسوف نتحدث الآن عن مصادر تلك الألوان وطرق تحضيرها وصناعتـها فى العصر القديم فى مصر والتطور الذى طـرأ عليـها خـلال العصـور البطلميـة والرومانية وحتى العصر المسيحى وفقاً للمصادر القديمة وكذلـك لبعـض التحـاليل الكيميائية، أو ما ذكر عن الألوان من خلال البرديات أو أقوال عابرة لبعـض الكتـاب القدامى وغيرها من المعلومات الموثقة حول تلك الألوان.

الألوان Ζωγραφος ، Pictor المستخدمة فى صناعة وتصوير الفريسك هـى إما أن تكون مأخوذة من مصادر طبيعية سواء كانت مصادر معدنية أو نباتية، أو أنها مواد مصنعة يلزم لإنتاج كميات كبيرة منها إجراء بعض العمليات الصناعيـة والتـى تعتمد على الخلط اللونى أو تجهيز اللون قبل استخدامه.

كانت البداية اللونية عند الإنسان الحجرى مع اللون الأبيـض علـى الأسـقف والجدران الطينية الحمراء والتى كان يرش فوقها بعـد رسـمها الجـير أو الجبـس الأبيض لإظهار الرسم المراد تصويره. وكانت مصادر اللون الأبيـض مـن الجبـال الحجرية البيضاء وهى إما من الجبس (كبريتات الكالسيوم) أو من الحجـر الجـيرى (كربونات الكالسيوم) وهما المصدران الأساسيان للون الأبيض منذ عصر مـا قبـل الأسرات فى مصر.

فى حين ذكر فتروفيوس أن اللون لأبيض المستخدم فى الصور الجدارية بـالمدن الرومانية من نوعين هما أبيـــض بـارايتونيوم Paraetonium وأبيــض ميــلان Melian وهما من الجبس الأبيض الناصع. كذلك أشار راسل Russell إلى أن اللون الأبيض الذى استخدم فى العصرين اليونانى والرومانى فى مصر فى منطقـــة الفيــوم كان من الجبس، وأن المادة الجبسية فيه كبريتات الكالسيوم المائية التى كانت تحضـو فى كميات صغيرة تحرق ويضاف إليها الماء وتترك لتجف على شـــكل أقــراص فـــى الشمس.

قد أجمع معظم علماء الآثار على أن اللون الأبيض الذى استخدم فى مصر بكثرة فى العملية اللونية كان فى العصور الفرعونية مسحوق الجبس (كبريتات الكالســـيوم) نظرا لسهولة التعامل معه من قبل المصريين، وفى العصر البطلمى الرومـــانى شـــاع استخدام كربونات الكالسيوم المائية (الجير) نظرا لمعرفة اليونانيين بطريقة احتراقـــه وتعودهم على استخدامه بعد حرقه وصنع أقراص منه تستخدم كمادة لونية.

أما عن اللون الأسود فقد أشار فتروفيوس أن فنانى الرومان اســـتخدموا لونـــا أسود ناتجا من المادة الملونة السوداء "السناج" الناتجة من احتراق الأفـــران حيــث كانت تجمع ويعاد سحقها مرة أخرى ثم تستخدم للتلوين بعد إضافة مادة غروية إليـــها وهى الغراء حتى تعمل على تثبيت اللون على الحوائط أثناء وبعد تصويـــره. وتكـــاد تكون المادة الملونة السوداء دائما كربونا فى صورة سناج أفران، أو فحم محترق، أو نتاج احتراق الأخشاب، وقد أشار ليروى Leroy إلـــى أن المـــادة الســوداء التـــى استخدمت فى تصوير جدران مقابر الأسرة التاسعة عشرة الفرعونية كانت بعد تحليلها عبارة عن فحم خشب مسحوق مضاف إليه مادة الغراء.

بينما يذهب سبيرل Spurrell إلى أن المصريين منذ عصـــر الأســرة الثانيـــة عشرة كانوا يستخدمون مادة لونية سوداء من مركب أسود اللون لمعـــدن المنجنـــيز أطلق عليه اسم البيروليوزيت Pyrolusito، وقد أكد بترى Petrie ذلك بعد أن عـثر على آثار تلك المادة فى الصور الجدارية لمقابر بنى حسن بعد تحليل اللـــون الأســـود

المستخدم، فى حين نجد إشارة عند شور Shore بعد تحليله لعينات لونية سوداء لبعض البورتريهات المنفذة بأسلوب التمبرا من الفيوم والتى تعود إلى القرن الثانى والثالث الميلادى. كان اللون الأسود يحضر إما من الكربون أو الفحم فى صور مسحوق أو من السناج.

من هنا نجد أننا أمام مصادر ثلاثة للون الأسود، الأول مادته من السناج المتخلف من رماد الأوعية والمصابيح عند حرقها، الثانى من الفحم الخشبى أو النباتى المسحوق، والثالث من أكسيد المنجنيز المسمى بالبيروليوزيت، وإن كان من المرجح أن النوع الأخير من الصعب استخدامه فى الفريسك الرطب لصعوبة مزجه بالماء على الأرضية القلوية.

عن الألوان ذات الطبيعة الحمراء اللون، فهى من أكثر الأنواع المتوفرة والتى ثار حول تصنيفها جدل كبير نظرا لتشابه الدرجات اللونية بين المواد وبعضها حيث تكون درجة التفاوت اللونى بين مادتين بسيط جدا بعد جفاف اللون إلا أنها تختلف بعد تحليلها، لما بها من نسبة دهنية أو زيتية تساعد الباحث إلى حد ما فى تحديد أنواعها، ولنبدأ بفتروفيوس– الذى يذكر عن اللون الأحمر الأوكر (ريوبريكا) Rubricae- red Ocher أنه أحسن الأنواع اللونية وأنه ينتشر فى بعض المناطق المطلة على البحر المتوسط، إلا أنه حدد بعض أنواعه ومنها نوع السينوبى من بونتيس Rubricae Sinopein pontus وكذلك المغرة الحمراء المنتجة من مصر ومن أسبانيا. وقد أشار إلى أن الرومان قد أحضروا هذا اللون من الاثينيين قبل عام ١٦٧ ق.م.

أما بلينيوس أيضا فيذكر أن الرومان قد استخدموا المغرة الحمراء المستوردة من مصر فى عملية التلوين إلا أنه لم يذكر مصدرها الأصلى.

وقد أكد أوجوستى Augusti أن معظم الألوان الحمراء التى استخدمت فى صور بومبى كانت من الأحمر الأوكر ومن المغرة الحمراء، إلا أنه أكد أن مصادر هذا اللون لم تكن من الأراضى الرومانية وأنه يرجح أراء فتروفيوس وبلينيوس على أنها

مستوردة من مصر والشام وساحل آسيا الصغرى وهى طفلة ذات لون أحمر تسمى هيماتيتا كانت تستورد أساسا من مصر.

وعلى ذلك نجد أن مصدر اللون الأحمر الأساسى فى مصر القديمة كان المغرة الحمراء والتى كانت تستخرج فى الأصل من أكاسيد الحديد الطبيعى، والمنتشرة فى الأرض المصرية بوفرة كبيرة.

والمغرة الحمراء أحيانا وتسمى هيماتيت غير متبلور، ولكن هناك أنواع أخرى من اللون الأحمر، فقد أشار "ديوسكوريدس" أن المغرة الحمراء الآتية من مصر تعتبر من أفضل أنواع المغرة لديهم، مما يؤكد وجود أنواع أخرى من اللون الأحمر متداولة فى العالم القديم من مصر وغيرها. فقد ذكر "سبيرل" أن هناك مغرة حمراء ذات لون أحمر مخلوط بمادة كبريتات الكالسيوم يرجع أقدم مثال لها إلى عهد الأسرة الثانية عشر والثامنة عشرة، والاختلاف بينهما بسيط جدا يلاحظ فى الدرجة اللونية، ففى الأولى باهتة إلى حد ما لوجود كبريتات الكالسيوم البيضاء، والثانية داكنة إلى حد ما لوجود ذرات الحديد، أما "راسل" فيشير لوجود نوعين أساسيين للمغرة الحمراء فى العصور الفرعونية سميت أحدهما اسم **Sinopis** والثانية **Rubric**، وهما الاسمان اللذان أشار إليهما فتروفيوس فيما سبق، ويذكر "لوكاس" أنه قد عثر على نوع جديد من المغرة الحمراء قاتمة اللون فى موقعين بالقرب من أسوان وكذلك فى الواحات الخارجة بالصحراء الغربية.

هذا وقد نجد خلال العصرين اليونانى والرومانى أنه قد ظهر لون أحمر ضارب إلى اللون الرمادى (الأبيض) يطلق عليه اسم **Minium**، **Κιvvαβαρι** ، وقد أشار "راسل" أن هذا اللون ليس مركبا بل هو صورته الطبيعية وأنه وافد إلى مصر وقد عثر على آثاره فى مدينة هوارة فى أحد المقابر الرومانية وقد أطلق عليه اسم السلاقون وهو أكسيد حديد طبيعى أحمر رصاصى، وقد يندر وجوده فى مصر حيث لم تسجل سوى تلك الحالة فقط.

ونذهب بذلك إلى أن طبيعة الأجواء المصرية الجافة لم تلزم الفنانين فى استخدام هذا اللون، وذلك لأن استخدامه اقتصر على المناطق ذات الرطوبة العالية والأجــواء الباردة، وقد أكد ذلك فتروفيوس فيما أورده عن Minium أنه يستخدم فى الدهانــات الخاصة بالمناطق الرطبة نظرا لاحتوائه على مادة الرصاص غير القابلة لامتصـــاص الرطوبة.

هناك مصادر نباتية للون الأحمر بجانب المصادر المعدنية التى تحدثنا عنها، فقد عثر على برديتين باللغة اليونانية فى طيبة ترجعان إلــى القرنيــن الثــالث والرابــع الميلادى، أى نهاية العصر الرومانى فى مصر، وقد وجد بهما وصف دقيق لاستخراج الألوان من النباتات الطبيعية فى مصر آنذاك، فنجد اللون الأحمر قــد اســتخرج مــن جذور نبات حناء الغول ويطلق عليها أيضــا جــذور نبــات الشــنجار، Alkanna tinctoira, Alkanet الذى يزرع فى الدلتا وشمال الصعيد ويسمى لونــه بالقــانت Αλκαντος . أيضا أشارت البردية إلى لون آخر يستخلص من جذور نبــات الفــوه ويطلق عليه اسم Rubia- tinctorium, pereging ، وقد أشار اوليفــر Oliver أن كلا النباتين كانا يزرعان فى مصر وبصفة خاصة فى المنطقة الواقعة فى الصحراء الغربية غرب الإسكندرية خلال العصرين اليونانى والرومــانى بــالقرب مــن بحــيرة مريوط.

من خلال ما سبق يمكن أن نؤكد أن الفنان المصرى القديم قد اســتخدم اللــون المعدنى (أكسيد الحديديك المائى) القابل للذوبان فى الماء فى معظم الصور الجداريــة، ومع دخول البطالمة وفى العصر الرومانى بدأ استخدام الألوان المائية النباتية الحمراء والتى كانت تحتوى على نسب زيتية تساعد على تثبيت الألوان سواء الحوائط أو على قطع النسيج حينما تستخدم كصبغة.

أما عن اللون الأزرق، فهو يعتبر من أقدم الألوان المصرية القديمة وإن كان لــه خاصية معدنية وأخرى نباتية، فالخاصيــة المعدنيــة تذكــر فــى معــدن الازوريــت Chessylite, Azurite وهو نوع من كربونات النحاس الزرقاء، قد ذكر "سبيرل" أن

هذا المعدن الملون (الازوريت) استعمل فى تلوين الفم والحواجب على الأقنعة التى تغطى وجه المومياه المصرية فى عهد الأسرة الرابعة والخامسة، وأنه يوجد بحالته الطبيعية فى سيناء والصحراء الشرقية. وقد أشار بترى إلى أن اللون الأزرق الأساسى فى مصر القديمة مكون من المادة الزجاجية الزرقاء الصناعية **Frit** وهى تتألف من مركب بللورى يحتوى على السيليكا والنحاس والكالسيوم (سيليكات الكالسيوم النحاسية)، وكانت طريقة تحضيره أن تسخن السيليكا مع مركب النحاس – ربما كان من الملاخيت وكربونات الكالسيوم وملح النطرون.

وقد أضاف "بترى" أن هذه المادة تعطى فيما بعد لونا يميل للإخضر بدلا من الزرقة. فى حين أشار فتروفيوس لهذه المادة على أنها استخدمت فى مصر وقد سماها كيريوليوم **Caeruleum** وموطنها الإسكندرية فى عهده، وأكد بلينيوس تلك المادة بنفس الاسم كيريوليوم المصرية وذكر أنه نوع من الرمل يعطى لونا أزرق عقب تسخينه وأنه المصدر الرئيسي للون الأزرق عند المصريين.

إلا أن بعض العلماء عارضوا استخدام تلك المادة كمادة سائلة للتلوين، حيث ذكروا أنه من الصعب تحويل مادة صلبة إلى سائلة بالتسخين ثم تترك فترة طويلة دون أن تتجمد ثانية، وكان دليلهم أن الحالات التى عثر عليها لتلك المادة كانت مستخدمة كحليات زخرفية فى العصر الفرعونى تلصق أو تصب فوق الأقنعة الجصية أو الذهبية، غير أنهم لم يجدوا سبيلا لوجود مادة أخرى وذلك بعد تحليل بعض العينات فى المقابر المصرية القديمة فوجدوها تتبع تلك المادة الزجاجية الزرقاء.

ويذهب "ليروى" إلى أن عملية تحويل المادة الصلبة والتى تكون على هيئة خرزات صلبة يمكن سحقها وتسخينها ومزجها بالماء أثناء التسخين ثم يصب الناتج فى قوالب صغيرة ويعاد تكرار ذلك أكثر من مرة، حتى يسهل بعد ذلك ذوبان المادة بسهولة، وقد أشار فتروفيوس عن إمكانية ذوبان مادة الـ **Caeruleum** فى الماء خلال العصر الجمهورى، حيث أكد أغسطس استخدامه بطريقة التمبرا بعد جفاف اللوحة المصورة بالفريسك فى بومبى فى القرن الأول ق.م.

بالرغم من الجدل حول هذا اللون إلا أنهم فى العصور الوسطى أجمعوا على صعوبة استخدام اللون الأزرق المعدنى فى تصوير الفريسك، حيث أشار الراهب ثيوفيلوس فى كتابه فى "جدول أصناف الفنون وسر الصناعة التصويرية" انهم استخدموا هذا اللون بعد جفاف الحوائط وكثيرا ما كانت آثاره تتطاير وتقشر، حتى أنه قد اقتصر استخدامه فقط فى التلوين حول هالة السيد المسيح وحول أطراف ردائه لإظهار نواحى الوقار والجلال. وقد علق تشنشينى أن فنانى الدولة البيزنطية كانوا يستخدمون لونا أزرق يطلق عليه اسم الأزرق الزرنيخى "كوبالت" وهو من الألوان غير الدهنية حيث كان يستخدم بجانب اللون الأزرق اللازوردى "سيليكات الكالسيوم النحاسية الزرقاء" وهو اللون الذى أشار إليه ثيوفيلوس.

من خلال ما سبق نجد أن اللون الأزرق الناتج من المركب النحاسى هو أكثر الأنواع انتشارا واستخداما وذلك بعد إجراء معالجة خاصة لطبيعة اللون حتى يهيئه تماما للذوبان فى الماء، ذلك بعد عملية السحق والتسخين عدة مرات مع الماء مع إضافة لبعض المواد الزيتية أو الصمغية، فيصبح اللون ذا قوام مناسب للاستخدام فى التصوير الجدارى للفريسك الرطب.

مع دخول البطالمة مصر وبداية التبادل التجارى بين مصر والمنطقة الجنوبية من الحبشة واليمن والهند، استورد البطالمة من الهند الصبغة الزرقاء التى تسمى بالنيلة الهندية **Indigofera tinctoria** وهى صبغة زرقاء بخلاف الصبغة المصرية التى كانت تزرع فى مصر منذ العصور الفرعونية وتسمى بالنيلة البرية **Wood** والتى جاء ذكرها فى البردية السابقة الذكر.

وقد ذكر "فيستر" أن صبغة النيلة البرية هى صبغة زرقاء تستخلص من تخمر أوراق شجرة النيلة البرية التى يطلق عليها اسم **Isatis tintctora**، وفى الواقع أن درجة الثبات اللونى فى النيلة الهندية أكثر منه فى النيلة البرية، لذا كانت الأولى تستخدم على نطاق واسع فى العصر البيزنطى والعصور الوسطى وتستورد من بلاد النوبة وكردفان والحبشة والهند.

هذا وقد أشار بلينيوس إلى نبات النيلة الهندية الزرقاء وذكر أنها استخدمت عند الرومان فى التلوين الجدارى ولم تستخدم كصبغة للنسيج عند الرومان. بينما أشار فتروفيوس إلى أن الرومان قد استخدموا لونا أزرق من النيلة البرية بدلا من الهندية نظرا لصعوبة الحصول عليها وذلك فى عملية التلوين.

وقد أكد أيضا "فيستر" أن اللون المنتشر فى مصر خلال القرنين الثالث والرابع الميلادى كان من النيلة البرية المصرية التى استخدمت كصبغة للأقمشة، مما يؤكد انتشارها كمادة لونية زرقاء فى تلك الفترة.

من خلال ما سبق نجد أن الألوان المصرية الزرقاء إما ذات مركبات معدنية من النحاس "الملاخيت" الذى إذا ما أصابه أو تعرض لرطوبة زائدة فترة طويلة تغير لونه ومال نحو الاخضرار، ويرجع السبب فى ذلك لمادة السيليكا التى تحتوى على نسبة كربون زائدة، وفى العصر البطلمى بدأ استخدام نبات النيلة الهندية والبرية والتى كانت تحقق كميات كبيرة تساعد الفنان على تلوين مسطحات جدارية كبرى، وتمتاز بقابليتها للذوبان فى الماء وسهولة استخراجها والنسبة الدهنية بها عالية ما يحقق لها الثبات اللونى على الحوائط.

أما عن اللون الأصفر، فقد عرف المصريون القدماء نوعين من اللون الأصفر المستخرج من المعادن الطبيعية، الأول عرف باللون الأصفر الوهج "ذات جزيئات حمراء اللون" الذى كان يستخرج من معدن طبيعى هوكبريتوز الزرنيخ، وكذلك نوع آخر معدنى هو المغرة الصفراء من أكسيد الحديديك المائى، وهذا النوع استخدم على نطاق واسع فى عهد الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، وقد عثر عليه فى الصور الجدارية لمقابر طيبة. وقد أكد ماكاى أن لون المغرة الصفراء عثر عليها مغطاة بطبقة من شمع العسل للحفاظ عليها فى بعض الصور حيث ثبت بالتحليل لبعض عينات اللون أن كان يتأثر بالأملاح والرطوبة الجدارية فيتحول لونه إلى أحمر قرمزى فكان لابد من إضافة الشمع للحفاظ عليه.

أما فى العصرين اليونانى والرومانى فقد أكد "راسل" أن اللون الأصفر المستخدم فى صور البورتريهات الرومانية التى عثر عليها فى الفيوم وهوارة، ثبت بالفحص أنها من المغرة الصفراء أكسيد الحديديك المائى، وقد علق "بترى" على الفرق الواضح بين المغرة الصفراء والإصفرار الرهج "كبريتوز الزرنيخ" أن الثانى كان لونه يميل إلى الذهبى وشاع استخدامه فقط كحليات لونية صغيرة للوحات الشخصية نظرا لأنه من الألوان السامة.

وكبريتوز الزرنيخ الأصفر لا يوجد أصلا فى مصر فربما كان يجلب من بلاد أجنبية ربما كانت فارس أو أرمينيا أو آسيا الصغرى، أما اللون الأصفر من أكسيد الحديديك المائى، فقد كان منتشرا فى مصر ويمكن الحصول عليه من سيناء والصحراء الشرقية فى صورة مركب نحاسى وهو أصفر يميل للقرمزى ويفضل أن يضاف إليه أثناء التصوير كبريتات الكالسيوم فى صورة مائية حتى تعطيه لونا فاتحا براقا.

ونظرا لصعوبة التعامل مع اللون الأصفر المعدنى لصعوبة استخدامه فى العصرين اليونانى الرومانى كان لابد من إيجاد لون طبيعى يلزم لاستخدامه إما لصباغة النسيج أو كلون جدارى يتقبل معظم المثبتات والوسائط اللونية ويمكن استخدامه بكميات كبيرة، لذا ظهر ما يسمى (بالعصفر)، فقد أشار لوكاس أنه استخدم فى العصور المصرية القديمة ، وشاع استخدامه كذلك فى العصرين اليونانى والرومانى فى مصر لصباغة النسيج مما له من درجة ثبات لونى ذاتية وإن كان لونه قريبا جدا من المغرة الصفراء، وقد أثبت "هنبر" ذلك بتحليله لبعض قطع النسيج المصبوغة باللون الأصفر المستخرج من العصفر.

هذا وقد أشار كامب أن الأصباغ الصفراء قد استخرجت من نبات (البليحاء) ويطلق عليه باللاتينية اسم **Reseda Luteola**، وكذلك من نبات الزعفران هو أوراق مجففة من عشب الزعفران اليونانى ويطلق عليه باللاتينية **Crocus Sativus Graecus** وقد ذكر أن هذا النبات كان منتشرا فى اليونان وآسيا الصغرى

وشمال أرمينيا وروسيا، كذلك زرع فى مصر خلال العصر البيزنطى وهو يعطى لونـــا أصفر يميل إلى البرتقالى.

أما إشارات بلينيوس وفتروفيوس فجاءت مبهمة إلى حد ما فى حديثـــهما عـــن اللون الأصفر، حث ذكروا أنه يصنع ما يسمى بالـــ Quoquitur- Coquitur وأنه استخدم عند الاثينيين منذ عام ٣١٠ق.م، وأنه يعطى لونا ذهبيا داكنا أسماه الرومـــان Glaeba Silis.

من الألوان الهامة التى استخدمت فى الفريسك اللون الأخضر، وقد ثبت بـــدون شك أن المصريين القدماء استخدموا مـــن إحـــدى مركبـــات النحـــاس وهـــو رخـــام (الملاخيت) أحد الخامات الطبيعية لمعدن النحاس المنتشـــرة فـــى صحـــراء ســـيناء والصحراء الشرقية، وقد أشار "سبيرل" إلى استخدام الملاخيت المسحوق مع الجبـــس فى تكوين الصور الجدارية فى المقابر المصرية القديمة.

إلا أنه قد عثر على نوع آخر من مركبات النحاس يستخرج منه اللون الأخضـــر وهو معدن (الكريسوكلا) وقد ثبت استخدام مسحوق هذا اللون مع الجبس فى بعـــض الصور الجدارية فى المقابر المصرية القديمة، وقد أجمع العلماء على انتشار استخدام الملاخيت كمصدر أساسى للون الأخضر.

فى عهد الدولة المتأخرة والعصرين اليونانى والرومانى فى مصر استخدم مزيـــج من المادة الزجاجية الزرقاء يضاف إليها أكسيد الحديديـــك المـــائى "اللـــون المغـــرة الصفراء" وذلك لإنتاج لون أخضر ثابت إلى حد ما. أما المصدر النباتى للون الأخضر فقد أشار "فيستر" أنه مركب من اللونين الأزرق والأصفر، وقد وجـــد أن الأزرق مـــن النيلة البرية والأصفر صعب تحديد مادته اللونية ربما كان من العصفر أو البليحـــاء، وذلك لأنه من الصعب استخدام أو تطويع مادة الملاخيت كصبغة على الأقمشة فضـــلا عن قلة ثبات المادة اللونية.

فى إشارة لفتروفيوس عن اللون الأخضر ذكر أنه يمكن العثور على لون أخضر كالك Viridis Creta من منطقة Zmyrnae - Ζμυρνα وقد أطلق عليه اليونانيين اسم θεοστειου وأنه يحقق نتيجة ممتازة على الحائط.

هناك ألوان ذات انتشار واسع فى تكوين الصور الحائطية عبر العصور، من بينها اللون الذى يميز ويصور الملامح البشرية من وجوه وأجساد وأيدى وأقدام، وهو اللون القرمزى أو الأحمر القرنفلى. هذا اللون بالرغم من انتشاره على نطاق واسع وثبوت استخدامه فى الصور الجدارية المصرية القديمة وحتى التصوير القبطى، إلا أن مصدره الأساسى غير مؤكد، فقد ذهب بعض العلماء أنه يتكون من خليط من اللونين الأحمر والأبيض، إلا أن لوكاس ينفى ذلك ويؤكد أنه من أكسدة اللون الأصفر "المغرة" الناتج من أكسيد الحديديك المائى، الذى به نقط أو بقع حمراء فى جزيئاته الأصلية توحى للمشاهد بأنه قرنفلى أو قرمزى، ولكن أيدجر وبترى ورسل يؤكدون أن لون الوجوه فى معظم المقابر اليونانية والرومانية بمنطقة الفيوم وهوارة وكذلك المصورة على البورتريهات الشخصية تتكون من الفوه "صبغة الفوه الحمراء" والتى كانت تستورد من اليونان موطنه الأصلى وآسيا الصغرى وكان عادة ما تستخدم على أرضية جبسية بيضاء بطريقة التمبرا.

وقد أكد فتروفيوس أن هذا اللون يجب أن يحضر أفضل من استخدامه مباشرة من تلك الصبغة الحمراء، وأن عملية تحضيره تعتمد على اللون الأحمر الرصاصى "السلاقون" والمستخرج من منطقة أفسوس وقد شرح طريقة تحضيره وتجهيزه معتمدا على اللون الأصفر حتى يكون الناتج قابلا للذوبان فى الماء. وفى البردية السابقة والتى ترجع إلى العصر الرومانى المتأخر، وجد اسم صبغة يطلق عليها اسم القرمز Kermes وهى صبغة حمراء اللون تميل إلى اللون القرمزى تستخلص من إناث الحشرات القرمزية التى توجد على أشجار البلوط والأرز Coccusilicis التى تنمو فى المستنقعات وخاصة فى المناطق من شمال أفريقيا وجنوب شرق أوروبا وعلى سواحل آسيا الصغرى وبلاد فارس، وإن كنا لا نميل إلى أن تنتج كميات كبيرة

من هذا اللون معتمدة على إناث الحشرات القرمزية المجففة التى توجد على شجر البلوط، إلا أننا يجب احترام المصدر وربما كانت إحدى الطرق للحصول على اللون القرمزى خلال القرنين الثالث والرابع الميلادى.

من هنا نجد أننا أمام مصادر عديدة للون القرمزى، إما أن يكون صناعيا معتمدا على مزج اللونين الأحمر والأصفر مع اللون الأبيض، أو لون طبيعى عن نطاق المصادر السابقة.

من الألوان الأخرى العامة فى التصوير الجدارى وبصفة خاصة فى تصوير الفريسك القبطى فى مصر اللون الأرجوانى، ولهذا اللون أهمية عظمى عند المسيحيين وبصفة خاصة فى تلوين الملابس سواء المصورة على الجدران أو المصبوغة وذلك إجلالا لرداء السيد المسيح الأرجوانى والذى بقى عقب صعوده إلى السماء، لذا اهتم صانعو الألوان بهذا اللون، ويمكن أن نستدل على ذلك من أحد المخطوطات المحفظة فى أوبسالا "السويد" ويرجع إلى الفترة من القرن السادس والسابع الميلادى وبه ما يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج الأرجوانى. ففى البداية نجد أنه عبارة عن خليط الفوه "الصبغة الحمراء" والنيلة البردية "الصبغة الزرقاء" حيث تعرف "فيستر" على تلك المكونات فى العصر الرومانى فى مصر، ويرى "هاجس" Haags أنه عندما زاد الطلب على اللون الارجوانى خلال الفترة المسيحية فى مصر "فيما بعد القرن الرابع الميلادى كانت هناك مصانع تستخرجه من إفرازات الصبغة الأرجوانية "حيوان من الرخويات" يطلق عليه اسم Murex- turnculus, Murex-brandaris ، إلا أن هذه الطريقة كانت تستنفذ وقتا طويلا ومالا كثيرا، لذلك احتكرت مصانع النسيج بالإسكندرية إنتاج هذا اللون فى القرن الخامس نظرا لتواجد تلك المحارات بالقرب من شواطئ البحر المتوسط فكان التوسع فيه، من هنا يبدو أن المصدر الأساسى للون الأرجواني كان بحريا ونباتيا، ولقد كان ذلك ما عثرنا عليه فى البردية السابق ذكرها. أن هناك صبغة أرجوانية اللون تستخلص من بعض الطحالب التى توجد على صخور البحر المتوسط ويطلق اسم (الأرخيل) Archil إلا أننا نفتقد طريقة صنعها.

كذلك فى إشارة مبهمة لفتروفيوس ذكر أنه يفضل إنتاج هــذا اللــون صناعيــا بواسطة مزج الكالسيوم النقى ولون الفوه الحمراء Madder والنيلة الهندية، إلا أنه أشار إلى صبغة أرجوانية يسميها Hysgino وهى تستخرج مــن إفــرازات حيــوان طفيلى يسمى Quercus Coccifera يعيش على شجر البلوط وخاصة فى المنــاطق الشمالية من أفريقيا وجنوب أسبانيا. وعلى الرغم من ذكر هذا المصدر البحرى عنــد فتروفيوس إلا أنه فضل عليه عملية الخلط اللونى لتحقيق اللون الأرجوانى من مــزج الألوان الأبيض والأحمر والأزرق.

هذا وقد ورد عند تشنشينى فى كتابه أن اللون البنفسجى أو الأرجوانــى كــان يستخرج فى العصور الوسطى من معدن المنجنيز إلا أنه لم يذكر كيف يتم استخراجه، ومن المعروف أن اللون الأرجواني حاليا يصنع من مركب المنجنيز ويطلق عليه اســم Mangnese violet.

تلك هى الألوان الأساسية التى دار حول مصادرها جدل كبير، بخلاف ذلك تبقــى الألوان التى تنتج من خلط المكونات اللونية السابقة معا، ومثال ذلك اللون البنى الذى تبين أنه استخدم فى الأسرة الرابعة فى مصر من مزيج اللونين الأحمر والأســود، إلا أن "سبيرل" أكد أن اللون البنى أمكن استخراجه من المغرة الحمراء أكسيد الحديديــك اللامائى، بينما وجد لوكاس مغرة بنية اللون طبيعية فى منطقة الواحات الخارجة تبين من تحليلها أنها تحتوى على أكسيد حديد طبيعى مخلــوط مــع كبريتــات الكالســيوم البيضاء "الجبس" خلطا طبيعيا. ومع ظهور فن الصباغة على النسيج لزم الأمر وجــود لون ثابت لا يتأثر بالعوامل الجوية. ومن هنا وجد "فيستر" أن اللون البنى الموجــود على بعض الأقمشة التى عثر عليها فى مدينة أنتينوى بالفيوم ربمــا كــانت المــادة اللونية ما يطلق عليها اسم (الكاد) الهندى والتى تستخرج من خشب الشجرة المســماة باللاتينية Mimose Catechou وهى شجرة السنط التى أطلق عليها العــرب اســم (الست المستحية)، أما الصبغة فكانوا يسمونها (الاقاقيا)، يضاف إلى ذلك فحص بعض

البرديات المصورة والتى ترجع إلى عهد الأسرة العشرين وتبين أن اللون البنى مستخرج من مادة معدنية هى الليمونيت Limonte وهو أحد الأكاسيد الحددية المائية داكنة اللون "أحمر داكن"، وقد ذكر لوكاس أن معظم العينات التى فحصت للون البنى على البردى أو الرق منذ القرن الرابع الميلادى حتى القرن التاسع الميلادى كانت تقريبا من مركب الليمونيت الحديدى.

ثانيا: الموضوع فى التصوير القبطى

اعتمد الفنان القبطى فى العهد المسيحى على عنصر الموضوع كأحد السمات الأساسية لإبراز فنه الذى ارتبط بالدين ارتباطا شديدا شأنه فى ذلك شأن الفن المصرى القديم. هذا الارتباط جعل معظم موضوعاته تميل إلى الجانب التعليمى المتعلق بالجوانب الدينية والعقائدية، والتى من خلالها يمكن لفن التصوير الجدارى أن يكون حلقة اتصال مباشرة بين علوم الدين وفكرها وبين المتلقى أو المتعبد أو المشاهد لها.

من هذا المنطلق تبرز لنا الصور الجدارية مجموعة كبيرة من الموضوعات التى تنقسم بدورها إلى نوعين أساسين، أما موضوعات مستوحاة من العهد القديم (التوراة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلا عن وجود جانب تأثيرى هام من قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله كان له تأثير كبير فى الموضوعات القبطية بصورة غير مباشرة فى الفترة المبكرة، ثم يتبلور هذا التأثير ليصبح سمة مميزة للموضوع القبطى بعد أن وظف لخدمة الديانة المسيحية. ويبرز هنا هذا التأثير خاصة فى مجال الموضوعات المتأثرة بالفن المصرى القديم والهللينستى والرومانى.

أ- رؤية لموضوعات العهد القديم (التوراة)

من أهم ملامح الموضوعات المصورة فى الفن القبطى الاتجاه المباشـــر نحـو قصص أنبياء العهد القديم على الرغم من كونهم أنبيـــاء لليـهود، إلا أنــهم كـانوا منفصلين عن المسيحيين ولا سيما فى الفترة المبكرة قبل الاعتراف بالمســيحية فـى مصر والعالم المسيحى. فالمسيحيون يؤمنون بأن الكتاب المقدس ينقسم إلى جزئيـن كل منهما على حده، الأول هو العهد القديم وكتابه وضع باللغـة السـامية "العبريـة القديمة" ويتكون من ٣٩ سفرا فى الأصل، وقد ترجم إلى اليونانية فى مصر وأطلـق عليه اسم "الترجمة السبعينية" والتى اتخذت من النسخة العبرية سبيلا لها مع إضافـة أربعة أسفار أخرى يطلق عليهم فى الكنيسة الأرثوذكسية اسم "الكتب القانونية الثانية"

هذه النسخة اليونانية ظهرت فى مصر وبصفة خاصة فى الإسكندرية منذ عـهد بطليموس الأول "سوتير" ومنها ترجمت النسخة اللاتينية وسميت الفولجاتا Vulgata وهى النسخة التى استوحى منها فنانو المقابر الرومانية المبكـرة لوحـات وصـور الأنبياء القدماء، وهى أيضا النسخة المقررة لدى الكنيسة الكاثوليكية.

وقد كان انتشار الترجمة السبعينية باللغة اليونانية فـى الفـترة الزمنيـة مـن "منتصف القرن الرابع ق.م وحتى منتصف القرن الرابع الميلادى" أثرها الواضح علـى فن التصوير الجدارى القبطى، ويبدو ذلك واضحا من استخدام بعض العبارات الدينيـة والأسماء كعامل تأكيد للشخصية أو الحدث المصور فى معظم الصور الجدارية والتـى تعود للفترة الأولى من التصوير الجدارى.

عقب أحداث مجمع خلقدونيا وازدهار العناصر الوطنيـة فـى الحيـاة الدينيـة والاجتماعية فى مصر، عملت الكنيسة القبطية على ازدهار واستخدام اللغة القبطيـة بدلا من اليونانية، ومن هنا ترجمت الترجمة السبعينية إلى اللغة القبطية فـى نهايـة القرن الرابع تقريبا حتى منتصف القرن الخامس الميلادى. ويبدو تأثير هـذا الحـدث

واضحا فى استخدام اللغة القبطية ونصوص الكتب المقدسة من العهد القديم على الصور الجدارية والتى تعود إلى الفترة الثانية من تلك التصوير الجدارى.

وتحتوى الترجمة السبعينية على الأسفار الخمسة للتوراة (التكوين والخروج واللاويين والعدد والتثنية)، ثم قسم يتكون من جزئين، قسم الأنبياء الأولين ويضم أسفار (يشوع والقضاء و١-٢ صموئيل والملوك الأول حتى الرابع)، أما القسم الثانى فيضم الأنبياء المتأخرين منهم (أشعيا وأرميا وحزقيال وهوشع وعاموس ويونان وحبقوق وزكريا وملاخى وغيرهم) وهى عبارة عن أسفار صغيرة للسيرة الذاتية لكل نبى، أما القسم الثالث يسمى (الكتب)، وهو الذى يضم كتابات بعض الأنبياء وقصص دينية هامة، مثل مزامير داود والأمثال وأيوب وأسفار دانيال وغيرها، كما تميزت الترجمة السبعينية بموضوعات خاصة غير موجودة فى الأصل العبرى (على الرغم من معرفتهم بها) مثل سفر (أستير وحكمة سليمان ورسائل أرميا وصلاة عزريا ونشيد الفتية الثلاثة وقصة سوسنة وقصة بال والتنين وصلاة منيس، ١-٢ مكابين).

لقد استخدم الفنان القبطى الكثير من هذه الموضوعات فى الصور الجدارية خاصة فى الفترة الأولى، وهو الاستخدام المنطقى من جانب الفنان القبطى فى ظل الظروف الراهنة وعدم تداول الأناجيل وعدم السماح بحرية تصوير موضوعات خاصة بعقيدته الجديدة، وتدلنا صور حجرتى الخروج والسلام بالبجوات فى الواحة الخارجة على مدى ارتباط النص المكتوب والقصة المصورة، والذى يصل إلى حد التطابق مع النص تماما (شكل ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢)، فنجد قصة الخروج لبنى إسرائيل (شكل ١٤٦) مستوحاة من (سفر الخروج) وآدم وحواء (شكل ١٥٨) (سفر التكوين) وغيرها من الموضوعات المستوحاة من الترجمة السبعينية للتوراة.

وبالرغم من تقلص عدد الموضوعات المستوحاة من التوراة من الفترة فيما بعد القرن الخامس الميلادى، أمام موضوعات العهد الجديد، إلا أن قصص بعينها قد استمرت كمصدر لبعض الصور التى عثر عليها فى سقارة وباويط ودير سانت كاترين، وإن كانت تخدم الطقوس الدينية اليومية للكنيسة القبطية. وتبرز لنا من تلك

الموضوعات أضحية إبراهيم بابنه إسحاق (شكل ١٧٢) (سفر التكوين) بما لها من أهمية طقسية وترتيل يومى فى الصلوات الخاصة بالكنيسة القبطية. كذلك قصة يفتاح وابنته (شكل ١٧٦) (سفر القضاء) وأيضا صور (العبرانيون الثلاثة) (شكل ١٧٤، ١٧٥) المصورة فى سقارة وباويط فهى على الرغم من كونها مستوحاة من (سفر دانيال) إلا أنه قد ثبت أن نشيد الفتية الثلاثة كان ضمن التسابيح الخاصة بالكنيسة القبطية منذ أواخر القرن الرابع الميلادى كذلك صورت قصص من حياة النبى داود وحروبه ثم تتويجه ملكا ثم صورته فى أواخر أيامه فى باويط (شكل ١٧٩- ١٨٢)، فهى ترجع إلى أهمية قصة داود فى الكنيسة القبطية لأنه أحد الأنبياء اليهود الذين يذكروا دائما ضمن الصلوات اليومية للكنيسة، فضلا عن الممارسة اليومية فى ترتيل أجزاء كبيرة من مزاميره والتى لا تزال ترتل حتى الآن فى الكنائس والأديرة والقلالى الخاصة بالرهبان.

أما من ناحية تناول الفنان لهذه الموضوعات، يمكن أن نستخلص بعض السمات العامة لموضوعات العهد القديم المصورة فى الفن القبطى من ناحية التناول الموضوعى لتلك القصص.

يتضح من المقارنة بين الموضوعات المصورة فى مصر ومثيلتها فى المقابر الرومانية أنها تحمل نفس المفاهيم الموضوعية المعينة بذاتها ولا تختلف عنها نهائيا. وهو الأمر الذى يقرر وحدة المصدر ووحدة اهتمام المسيحية بذات الموضوع المصور ، مثل موضوعات آدم وحواء والنبى نوح والفلك وأضحية إبراهيم والنبى يونان والحوت وعبور موسى البحر وغيرها من الموضوعات. وبالرغم من أن الموضوعات المصورة فى تلك الفترة (قبل الاعتراف بالمسيحية) مستمدة مباشرة من قصص العهد القديم، إلا أنه لوحظ فى تلك الموضوعات اختيار مواقف بعينها تمثل لحظة معاناة شديدة للشخصية المصورة حيث صور الفنان تلك اللحظة بما يملكه من إمكانية تصويرية أو رمزية للقصة، مثلما نجد فى صورة حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات، مع مقارنتها بما مثلته صور المقابر الرومانية لتلك الموضوعات.

هذه السمة التى حاول الفنان إبرازها من خلال هذا الكم من الموضوعات تمثل للمسيحيين فى الفترة المبكرة دروسا مستفادة تدل على التمسك بالإيمان والصمود ضد الأخطار المحيطة بهم لتحقيق النجاة، وهى التى تجسد الظروف السياسية والدينية خلال تلك الفترة.

ولقد فضل الفنان القبطى تصوير مواقف المعاناة فى قصص أنبياء العهد القديم لأنها مرتبطة فى الواقع مع سمة الخلاص الذى نادى به السيد المسيح، ولم تقتصر فكرة الخلاص عند المسيحيين بتفضيل تصوير معاناة الأنبياء فقط، ولكن أيضا بالفكرة المطلقة للانتصار على الوثنيين والتى رمز إليها الفنان القبطى بتصويره لفارس منتصر يحقق الخلاص من أعدائه الوثنيين (شكل ١٨٩، ١٩٠)، أو يرمز لها دائما بمبنى أورشليم أو جنة الفردوس أو مكان الخلاص الذى ينشده أى مسيحى مثلما صورت فى حجرة الخروج وكوم أبو جرجا (شكل ١٥٢، ٧٤).

وقد اشتملت أيضا صور العهد القديم على جانب توجهى تمثل فى تصوير فكرة العقاب الإلهى للذين يعصون أمر الرب كمحاولة لتوضيح أهمية الطاعة، فاستخدام الفنان القبطى صور أنبياء تعرضوا للعقاب، مثل صورة عقاب آدم وحواء وعملية خروجهما من الجنة فى حجرة الخروج بالبجوات (شكل ١٤٨، ١٥٨) وإصرار الفنان على توضيح باب الخروج ليعبر عن مفهوم الغرض الحقيقى للقصة، وأيضا صورة عقاب يونان بعد رفضه تحقيق أمر ربه وإلقائه فى جوف الحوت فى نفس الحجرة (شكل ١٥٧)، وكذلك صورة خراب أورشليم عقابا لليهود ولرفضهم الامتثال للنبى أشعيا (شكل ١٥٠). كل هذه الصور نجدها فى حجرة الخروج وهى تواكب مفهوم الأغراض الجنائزية لتطابقها مع الطقوس الدينية التى كانت تتلى على روح المتوفى.

وفى الفترة الثانية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين استخدمت تلك الموضوعات أو بعضها برؤية دينية أخرى ومواكبة لظروف هذه الفترة، فنجد خلال القرنين السادس والسابع الميلادى صورت مجموعة من قصص العهد القديم ليس لأغراض جنائزية، حيث عثر على معظمها فى الأديرة القبطية وليس داخل المقابر ،

من أمثلتها صور الحجرة الثانية عشرة بباويط وهى تصور مجموعة من أنبياء العهد القديم كل واحد منهم يبشر لمجئ السيد المسيح وحدث مولده من العذراء ليؤكدوا على طبيعة المذهب القبطى الذى تمسك به الأقباط بعد نتائج مجمع خلقدونيا، والذى ينادى بأن المسيح قد ولد يحمل ناسوته ولاهوته معا وأنهما طبيعتان فى جسد واحد وامتزجا قبل الولادة (شكل ٢٢٣).

من هنا خضعت الموضوعات المستمدة فى صور الأنبياء القدماء لظروف العمل الفنى والزمنى لتلك الفترة، فضلا عن الموضوعات التى كانت تخدم أغراضا طقسية للكنيسة القبطية فتم الاستعانة بها لتبسيط تلك الرؤى الطقسية، مثل صورة أضحية إبراهيم فى سقارة (شكل ١٧٢) ودير سانت كاترين وصورة أضحية يفتاح بإبنته فى دير الأنبا مقار ودير الأنبا أنطونيوس (شكل ١٧٦، ١٧٧)، وصور النبى داود فى باويط (شكل ١٨٠، ١٨١) والعبرانيون الثلاثة فى النار من باويط (شكل ١٧٥).

خلاصة القول، أن الموضوعات المستوحاة من العهد القديم انتشرت فى الفن القبطى فى نفس وقت انتشارها فى العالم المسيحى مؤكدا على أنها سياسة عامة تحت ظل الإمبراطورية الرومانية آنذاك. والبداية كانت منذ نهاية القرن الأول الميلادى، إلا أننا نفتقد فى مصر لتلك الأعمال المبكرة، على الرغم من أن استمرارها فى مصر كان قاصرا حتى منتصف القرن الرابع الميلادى تقريبا، بينما نجدها قد استمرت فى العديد من أقطار العالم المسيحى فترة أطول ربما حتى نهاية القرن السادس الميلادى فى آسيا الصغرى وتونس وروما واليونان وكبادوكيا حتى نهاية العصور الوسطى تقريبا.

ويرجع ذلك لما تتسم به هذه الموضوعات من سمات إيمانية وتعليمية كبيرة كان الدين المسيحى فى بعض فترات تاريخه فى حاجة إليها منذ الفترة المبكرة، وبالرغم من ذلك إلا أنه مع انتشار المسيحية والاعتراف بها أصبحت قاسما مشتركا مع موضوعات العهد الجديد.

ب- رؤية لموضوعات العهد الجديد (الإنجيل)

من أكثر الموضوعات المنتشرة فى الصور القبطية فـــى الفــترة الثانيــة مـــن التصوير الجدارى كانت الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وأحداثه عـــبر العصور.

تبدأ مصادر تلك الموضوعات بالأناجيل الثلاثة كمصادر رئيسية (متى ومرقـــس ولوقا) بجانب أنجيل (يوحنا)، وهى المصادر المعترف بها فى الكنيسة القبطية، وجدير بالذكر أن أناجيل مرقس ومتى ولوقا يمكن التعرف عليها مباشرة نظرا لأن محتواهـــا وحوادثها يمكن ترتيبها زمنيا وكتابتها تقترب من الكتابة التاريخية مما يسهل للفنـــان القدرة على الاستعانة بها من أجل التصوير المباشر والمطابق للحدث التاريخى.

وقد كتبت الأناجيل فى البداية باللغة اليونانية المنتشرة آنذاك، وأسلوبها يعتمـــد على السرد التاريخى أكثر من المفهوم اللاهوتى الذى تميز به أنجيل (يوحنـــا) الـــذى يجمع بين السيرة الذاتية واللاهوتية للمسيح، وبالتالى ضعفت أهميته التاريخية وطغت عليها النظرة اللاهوتية التى تجمع بين الرمزية والواقعية معا.

هذا ما نلاحظه فى أن الموضوعات التى تحكى أحداثا تاريخية "تذكارية" لســـيرة السيد المسيح أو العذراء، أو أحداث فترة ولادة المســـيح أو غيرهـــا مـــن الأحـــداث التاريخية التى سجلها الفنان القبطى على جدرانه، يمكـــن إســـنادها بصـــورة كبـــيرة لأناجيل لوقا ومتى، مثل بشارة العذراء فى كوم أبو جرجـــا (شـــكل ١٨٨) وصـــورة مذبحة الأطفال ورحلة العائلة المقدسة ومقتل زكريا وبشارته بمولد يوحنـــا وعمـــادة المسيح فى مغارة أبى حنس (شكل ١٦٧، ١٦٨) وغيرها من الموضوعات التذكاريـــة نجدها تقترب كثيرا من النصوص المدونة فى أنجيلى متى ولوقا.

أما المفهوم الرمزى واللاهوتى لبعض الموضوعات نجد أن الفنان قد اســـتوحى مفهومها من أنجيل (يوحنا) مثل صورة المعجزات الثلاثة معا فى مقبرة كرموز (شـكل ١٢٤) بالإسكندرية والتى تبرز جانبا رمزيا لصور المعجزات جميعا معا.

ولم يقتصر مصدر إلهام الفنان القبطى على الأناجيل الأربعة، وإنما أيضا اعتمد على مصادر أخرى مثل رسائل الرسول (بولس) والتى شاع ظهورها منذ منتصف القرن الثالث الميلادى فى مصر، وهى تضم ثلاث عشرة رسالة متنوعة تجمع بين العقائد المسيحية والآداب والفضائل التعليمية فى الدين المسيحى، وعلى الرغم من النقد الدينى الذى قابل به الأقباط رسائل بولس إلا أن الفنان قد استعان برسائله فى بعض الصور وخاصة سيرة القديسة (تكلا) فى حجرة السلام بالبجوات بالواحة الخارجة (شكل ١٦٦)، وكذلك إصراره الواضح فى الاستعانة بالفضائل الاثنى عشر التى نادى بهم بولس فى رسائله وصورها الفنان حول الحنايا وبداخل الأفاريز الزخرفية فى باويط (شكل ١٩٨).

هناك أيضا أقوال الآباء والتى تحتوى على أقوال وأفعال نسكية كتبها هؤلاء الآباء الرهبان أو سمعت عنهم فسجلت، وهى تدور حول أصول التنسك وآدابه وتعاليمه، وقد استخدمت كنقوش أو نصوص زينت بها جدران القلالى التى عثر عليها فى سقارة وكاليا وباويط، ومن أهم هذه الأقوال تلك الخاصة بالقديس أنطونيوس ومقار وباخوم وغيرهم، وهى مسجلة فى صورة مخطوطات أو نقوش جدارية كانت فى أغلب الأحيان تنقش بجوار صور بعض القديسين الشهداء (شكل ٢٠٠).

كذلك كانت الأنظمة والأحاديث التى تحدث بها القديس (باخوميوس) من مواعظ عميقة فى الحياة النسكية كانت محور تسابيح وتراتيل الرهبان، استعان بها الفنان القبطى فى تصوير صور القديسين وملامحهم الشخصية وحركاتهم الايهامية والتى تعتبر دليلا مباشرا على تأثره بتلك النصوص النسكية مثل مجموعة القديسين المصورين فى سقارة وباويط (شكل ١٨٧).

هذا بجانب مصدر هام استعان به الفنان فى الفترة من منتصف القرن الخامس وحتى القرن السابع الميلادى فى تصوير القديسين المشهورين مستعينا بسيرة هؤلاء القديسين الزاخرة بقصص كفاحهم حتى الاستشهاد. تلك الأعمال كانت مدونة فى معظم الأديرة ويحتفظ بها ليتعلمها الرهبان الجدد حتى تكون أعمال هؤلاء الشهداء

قدوة لهم، وكان يكفى لتأييد تلك الأعمال وجود صور القديس أو الرمز لـــه أو كتابـــة أشهر أقواله مثل صور القديســـين "أبـــا مينـــا" و"أخنـــوخ" و "أرميـــا" و "أبوللـــو" و "سيسينيوس الفارس" و"فوبيا أمون الفارس" وغيرهم فى سقارة وكـــوم أبـــو جرجـــا وباويط وكاليا (شكل ١٧١، ١٧٣، ١٨٧، ١٨٩، ١٩٠).

هناك مصدر أخير كانت القصص تستوحى منه بصورة مباشرة وهى الصلـــوات والتراتيل التى كانت ولا تزال ترتل فى الكنائس والأديرة القبطية، والتى يتحدث فيـــها الأسقف عن الكثير من أعمال الأنبياء والرسل والقديسين، وهى تجمع بيـــن مفـــهوم ومدلول القصة القديمةوالتشبه الحادث لشخص المسيح وسيرته الذاتية، وهو الإيحـــاء القصصى الذى يربط صور العهد القديم والعهد الجديد.

نجد أن بعض تلك التراتيل كانت تستخدم تصويريا حتـــى تجمـــع بيـــن الجـــانب الفكرى والنظرى للراهب أو المتعبد، فتعطى له صورة أعمق وأصدق. يضاف إلى ذلك جانب هام من التراتيل الجنائزية التى لعبت دورا هاما فى صور المقابر وأيضا صـــور الكنائس والأديرة ليس فى مصر فحسب بل فى العالم المسيحى، وهى الـــتراتيل التـــى كانت ترتل على روح المتوفى أو المشرف على المـــوت أو العبـــور للعـــالم الآخـــر Ordo Commendetionis animae وهـــى تحتـــوى علـــى قصـــص الأنبيـــاء والقديسين تعبر عن المحن والمصاعب التى عانوا منها فى سبيل ترســـيخ عقيدتـــهم بالإضافة إلى أقوال تشفع للروح المشرفة علـــى المـــوت وكلاهمـــا يخـــدم الغـــرض الجنائزى، وكان طبيعيا أن نجدها مصورة بالمقابر بصورة مكثفة عن استخدامها فـــى الكنائس والأديرة.

تلك كانت المصادر، ولكن متى بدأ الفنان القبطى فى تصوير موضوعـــات مـــن العهد الجديد فى مصر؟

فى الحقيقة لا يوجد لدينا دليل على تصوير مناظر من العهد الجديد ترجع إلـــى الفترة المبكرة، وخاصة خلال القرنين الأول والثانى الميلادى فى مصر، بينما فى روما ترجع أقدم صورة للراعى الصالح أو معجزة إقامة لعـــازر مـــن المـــوت أو لصـــورة

أورفيوس وهى صور ترمز للمسيح مباشرة إلى النصف الثانى من القرن الأول الميلادى، مثلما فى مقبرة دوميتان بروما.

أما فى مصر فإن أقدم الأمثلة التصويرية تقع فى مقبرة كرموز بالإسكندرية وحجرتى الخروج والسلام بالبجوات ولكنها ظهرت بطابع رمزى بحت تستتر وراءها مفاهيم القصص والتى تتجه ناحية تثبيت العقيدة الجديدة والمحافظة عليها فى تلك الفترة. ويبدو ذلك واضحا فى صور المعجزات بكرموز (شكل ١٢٤)، وكذلك صورة الراعى الصالح كناية عن شخص المسيح (شكل ٢١٠)، منظر الفتيات السبع وهو من الرموز المسيحية التى ترمز للارتباط بأورشليم (شكل ١٤٧)، وكذلك مجموعة السفن التى أكثر الفنان من تصويرها فى مقابر البجوات وهى ترمز للكنيسة آنذاك (شكل ١٥٥، ١٥٦)، إلا أن الموضوعات جاءت مبهمة إلى حد ما فضلا عن الأسلوب الفنى الخاص جدا لتلك الفترة.

وربما نجد شيئا من الحرية والاستقرار الفنى الواضح فى صور حجرة السلام والتى تؤرخ بنهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادى. والتى صور فيها الفنان منظر بشارة العذراء بل وكتب اسمها باليونانية (شكل ١٥٩، ١٦٥)، هذا التحرر الذى نلمس بدايته فى تلك المقبرة استمر بصورة كبيرة خلال القرون التالية.

خلال الفترة الثانية صورت موضوعات تمثل أحداثا تاريخية تحمل الصفة التذكارية، إلا أنها كانت تخدم فى بعض الأحيان مضمونا عقائديا مثل صورة تعميد المسيح فى باويط (شكل ١٩١، ١٩٢) فهو بالرغم من أنه موضوع عقائدى إلا أنه لا يخرج عن كونه حدث تاريخى. وأيضا مذبحة الأبرياء وهو الحدث التاريخى الذى تم تصويره فى دير أبو حنس (شكل ١٦٧) ضمن أحداث متتالية لهذا الحدث على غرار السرد القصصى فى الفن المصرى القديم، فنجد المذبحة ثم مقتل زكريا الكاهن ثم زيارة الملاك ليوسف ثم هروب العائلة إلى مصر، وهى أحداث تاريخية تذكارية فى نفس الوقت تمجد زيارة العائلة لمصر (شكل ١٦٨).

أيضا من الموضوعات التى تم تناولها فى مصر وتحمل صفة تذكارية لمناظر القديسين سواء الواقفين أو الجالسين داخل الحنايا أو منفردين على الجدران بصورة مكثفة يمكن ملاحظتها فى صور سقارة وباويط (شكل ١٨٧)، وهى تمثل قديسين مشهورين فى المنطقة حاول الفنان تصنيفهم من حيث مكانتهم وأعمالهم، فمنهم من يحمل صفة الشهادة كأبو مينا ومنهم من اشتهر بإدارته لمجموعة من الرهبان والأديرة مثل القديسين أرميا وأبوللو ومقار (شكل ١٧١، ١٧٣، ١٨٥، ١٩٣)، ومنهم من تعلقت قصصهم بجانب أسطورى تعليمى فى نفس الوقت مثل القديسين فوبيا أمون وسيسنيوس الفارس (شكل ١٨٩، ١٩٠)، أيضا صورت موضوعات تحمل صفة إيمانية مثل التوبة تحت أقدام هؤلاء القديسين مثل صورة التوبة فى دير القديس أرميا بسقارة (شكل ١٧٣).

هناك موضوعات لها سمات تخيلية أو رمزية، إلا أن مفهومها نابع من كتابات العهد الجديد وبعض المصادر التى تحدثت عنها، وتلك الموضوعات تنقسم إلى نوعين، الأول خاص بالموضوع الشامل، والثانى خاص بالشخصيات المستخدمة سواء كانوا متداخلين فى الأعمال الفنية أو غير ذلك.

فمن ناحية الموضوعات نجد موضوع التجلى المصور فى الحجرة الثانية عشر فى باويط يختلف من حيث التناول الموضوعى عن فسيفساء دير سانت كاترين أو صور التجلى المصورة فى العالم المسيحى، هذا المنظر وإن كان حدث فعلى للسيد المسيح إلا أنه مستوحى من رؤية تخيلية للمكان وللشخصيات المصورة من أنبياء ورسل. أيضا موضوع الصعود وما يصور من رموز بجانب العرش يعتبر من المناظر التخيلية بالرغم من أنه نابع من أقوال النبى حزقيال وأكدها القديس بولس فى رسالته حول العرش الإلهى والمخلوقات الأربعة التى تحمله دائما (شكل ٢٢٤). أيضا من تلك الموضوعات التى اعتمدت على أقوال بعض الرهبان المشهورين مثل باخوميوس حول رؤيته لمصير الأشرار بعد موتهم وتعذيبهم فى جهنم على أيدي الملائكة، فبالرغم من أن القصة نابعة من رؤية القديس باخوميوس (شكل ١٨٤)، إلا أن الفنان

اعتمد على تخيله الخاص للشخصيات المصورة والحدث الحركى للمنظر فى شكله النهائى. كذلك صور الفنان بعض الأفكار التخيلية الخاصة فى صورة باويط وكلاهما يرمز لدخول الجنة والحصول على الخلاص، فى حين كان يصور مجموعة أخرى من القديسين "المقصود بهم أنهم ما زالوا أحياء" يحملون كتبا عادية غير مرصعة أو لفافات صغيرة وملابسهم عادية مواكبة لملابس الحياة اليومية فى حين صور الفنان القديسين الشهداء بملابس بيضاء (شكل ١٩٣) وأيضا من الصور التخيلية للفنان القبطى منظر الفردوس أو واحة القديسين الشهداء فصورها بإمكانياته الفنية المتاحة متأثرا بالفكر الهللينستى لمدرسة الإسكندرية فى كوم أبو جرجا (شكل ٧٤).

هذا الوضع التخيلى جعل للفنان القبطى رؤية بعيدة الأفق للموضوعات التى تخدم الأغراض الدينية، مما أدى إلى انعكاسها على الروح الفنية وتنمية روح الابتكار لديه، وهو الأمر الذى نفتقده بصورة كبيرة فى الفن البيزنطى.

أما بالنسبة للنوع الثانى، والخاص بالشخصيات التخيلية، فإن أبرزها صور الملائكة فى أوضاعهم المختلفة كمبشرين أو حراس أو رموز مساعدة للعمل الفنى أو مشخصة لمجموعة فضائل فى معظم الأمثلة التى تحدثنا عنها، والوضع العام لصور الملاك كان على هيئة بشرية عادية وله جناحان وحول رأسه هالة ويتميز بوجه شاب أو طفولى فى بعض الأحيان (شكل ١٩٣، ١٩٧، ١٩٨)، كذلك يمكن أن نعتبر صور الأنبياء فى الحجرة رقم ١٢ بباويط (شكل ٢٠٣) من الصور التى تحمل بعض التخيلات لصور الأنبياء فهى رمزية وليست واقعية استخدمت كعناصر مساعدة لخدمة منظر التجلى وتأكيد بشارة المسيح وولادة أمه العذراء للإله (شكل ٢٢٣).

ج- التأثير الفرعونى والكلاسيكى فى الموضوع القبطى

لم يمنع ظهور الفن القبطى فى كنف الفنون الهللينستية الرومانية فى مصر من الميل ناحية الجذور المصرية القديمة والتى لاقت قبولا عند المسيحيين مثلما تمسك بها المصريون فى ظل العصرين البطلمى والرومانى.

فقد كان لبقاء بعض العناصر الفنية المصرية القديمة فى العصرين الهللينستى – الرومانى دليلا على بقاء بعض الموضوعات ذات المفاهيم الخاصة فى أقاليم مصر الوسطى والعليا، والتى احتفظت بالكثير من العادات والعقائد القديمة ضد التيارات اليونانية والرومانية.

ولقد كان للتشابه الجوهرى بين العقائد المسيحية والديانة المصرية القديمة أثره الكبير فى وجود بعض التأثيرات المصرية من ناحية الموضوع على الموضوعات القبطية المصورة جداريا، وهذه الموضوعات لم تمثل شذوذ فى الفن القبطى حيث استطاع الفنان توظيفها وصبغها بملامح قبطية تحدث نفس الإنطباع النفسى القديم للمتعبد بروح مسيحية.

من أبرز الأفكار القديمة التى استلهمها الفنان القبطى من الفكر المصرى القديم كانت عقيدة الحساب والعقاب، وهى أحد جوانب العقيدة المسيحية وأحد أبرز ملامحها القبطية آنذاك والمرتبطة بحياة الرهبان وتعاليمهم. فقد صور الفنان القبطى هذه الفكرة على جدران الحجرة الثانية عشر بباويط فى صور ملائكة يعذبون الأشرار عقابا لهم عما اقترفوه من شرور (شكل ١٨٤)، تلك الفكرة على الرغم من ندرة استغلالها فى الفن القبطى والمسيحى عموما، إلا أن مدلولها التأثيرى نابع من الأرشيف المصرى القديم والذى اعتاد استخدام تلك الأعمال تصويريا وفى مختلف أعماله الفنية.

ولم تكن الأفكار المسيحية بعيدة عن الأفكار التى ألفها المصريون، بل فى بعض الأحيان وجد فيها المسيحى أساسا وسبيلا يوضح أفكارهم الجديدة، ولعل من أبرزها

أيضا تلك الفكرة التى ترمز للانتصار على الشر، وهى الفكرة المعروفة فى الأساطير المصرية القديمة بما تحمله من معانى للوفاء والتضحية والفداء والخلاص المنتظر، كما أنها تحمل إيحاءا أسطوريا رمزيا ألفه الفنان القبطى فى محاولة لتجسيد معانى مسيحية يصعب عليه تمثيلها بصورة أو بأخرى فى الفترة المبكرة، ومن هنا كان الاستعانة بالرمز المصرى القديم ومحاولة صبغة برؤية فنية معاصرة "رومانية" حتى تواكب الحركة الفنية آنذاك. فالأسطورة المصرية تمثل حورس وانتصاره على عمه الإله ست إله الشر وخلاص الشعب من ظلمه، وفى العصر الهللينستى تحول حورس إلى الطفل حربوقراط واتخذ نفس المخصصات حورس، ولقد استعار الفنان القبطى شخصية حورس كشخص المسيح حيث عبر عن ذلك فى صورته الموجودة فى مقبرة كرموز واقفا بقدميه فوق ثعبان وأسد مقلدا حورس فى الفن المصرى القديم وحربوقراط فى الفن الهللينستى (شكل ٢٠٢). ليس ذلك فحسب، بل كانت هناك طريقة أخرى مستوحاة من أسطورة حورس وهى تصوير فكرة الانتصار الذى يحققه القديس الفارس فوق جواده والذى يرتدى ملابس رومانية فى شكل مصرى قديم يهزم قوى الشر التى تتنوع صورها فهى إما حيوانات مفترسة أو أشخاص ترتكب معصية توجب القصاص منهم مثل صور باويط التى تصور القديس الفارس سيسينيوس وهو يقتل السيدة الباسيدريا عقابا على ما فعلته تجاه أولاده (شكل ١٩٠)، حيث استعان الفنان برموز مصرية قديمة ترمز للشر ونثرها حول الفارس لتساعد فى توضيح المعنى فى الانتصار الدائم لهؤلاء القديسين على الشيطان الذى رمز له بتلك الرموز على أنها الاثنى عشر خطرا أو مرضا طلب الفارس من ربه أن يعفى منها.

هكذا استطاع الفنان القبطى أن يوظف فكرة مصرية صميمة لخدمة العقيدة المسيحية بأكثر من طريقة، بحيث يمكننا أن ننسب تنوع الصور الفرسان على الجياد أو بدون جياد أو مسلحين على أنهم يرمزون كذلك لتحقيق النصر على قوى الشر أو الشيطان (شكل ١٨٩).

يظهر أيضا التأثير الفرعونى فى تمثيل العدالة والتى صورها الفنان فى حجـــرة السلام بالبجوات تمسك بالميزان وقرن الخيرات (شكل ١٦٣)، حيث من المعـروف أن المصريين قد رمزوا لإلهة العدالة بالإلهة (ماعت) تجلس أو تقـف بجـوار المـيزان المخصص لمحاكمة الأرواح عقب الموت فى الأسطورة الدينية القديمة.

كذلك استخدم الفنان بعض مخصصات الآلهة المصرية القديمـــة، فـى تجسـيد السلام بالبجوات حيث صور سيدة تحمل الصولجان بيد وعلامة عنخ بـالبد الأخـرى (شكل ١٦٤)، وكلاهما من الرموز المصرية القديمة، حيث يرمز الصولجان للقوة عند المصريين فضلا عن كونه من مخصصات الإله أوزوريس إله العالم الآخر والذى كـان يصور دائما فى المقابر المصرية القديمة، أما علامة عنخ فهى فرعونية فى الأصـل، والتى كانت تعنى الحياة لدى المصريين ولها أيضا مدلول كبير لدى المسيحيين فـهى ترمز للمسيح فى حياته وصلبه فكان تصويرها دليلا على التـأثير المصـرى القديـم الميلادى ن هنا فإن الفنان قد استخدم رموزا مصرية من التراث القديم ليوضـح بـها رموز مسيحية كالعدالة والسلام.

أما عن التأثيرات الهللينستية للموضوعات فهى تتركز فى العنصر الأسـطورى المميز للفن القبطى وأحد العناصر الزخرفية فيه، فهو بلا شك نابع من أرشيف الفـن السكندرى خلال العصرين البطلمى والرومانى، والذى استعان به الفنان منـذ بدايتـه المبكرة ليس بغرض دينى بل كان للتستر ورائه فى فترة الاضطهادات الرومانية خلال القرون الثلاثة الأوائل بعد الميلاد.

أيضا من التأثيرات الهللينستية الرومانية المواكبة لعنصر الموضوعات اسـتخدام الفنان للكتابة اللغوية على الصور الجدارية، فهو أسلوب رومانى ازدهر خلال العصـر الإمبراطورى، وإن كان له أصل مصرى قديم، لذلك لجا الفنان القبطى لاستخدام تلـك الخاصية ليوضح أسماء الشخصيات المصورة باللغة اليونانية ثـم اسـتبدلها باللغـة القبطية بعد القرن الخامس الميلادى، ليس فى أشكال أسماء فقط بل فى كتابة بعـض النصوص الدينية والخواطر والأقوال المشهورة، والتى تندرج تحت مسـمى الخدمـة

التعليمية المواكبة لخدمة الصورة ذاتها. فهى بدون شك من أهم السمات الفنية التى انفرد بها الفنان القبطى عن الفنان البيزنطى.

هناك أيضا تأثير هللينستى واضح فى تشخيص الأنهار مثل تشخيص نهر الأردن (شكل ١٩١) وهى السمة الفنية المتأثرة بصور الأنهار (النيل والتيبر وغيرها) فى الفن البطلمى والرومانى، والفنان هنا قد استلهم هذا الموضوع ووظفه لخدمة صورة التعميد الخاصة بالسيد المسيح.

بقى لنا أن نشير إلى أن الفنان القبطى تأثر خاصة بالملابس الرومانية سواء الدينية أو العسكرية وذلك فى صور القديسين الفرسان وغيرهم من حيث الشكل واللون وطريقة المحاكاة، وهى تعكس هذا التأثير الرومانى، فضلا عن صور الأسلحة من دروع ورماح وسيوف تحمل طابع رومانى فى كثير من الصور القبطية.

خلاصة القول أن الفنان القبطى استوحى معظم موضوعاته من الأساطير المصرية القديمة واليونانية - الرومانية، والتى تحمل مميزات فنية مختلفة عن مميزات الفن الهللينستى وتتبع التيارات الشعبية التى تأثر به الفن القبطى المبكر. وفى تلك الأعمال نجد دليلا على اقتحام الرموز المسيحية للموضوع الوثنى مثل الصليب والسمكة والحمامة والطاووس وجميعها رموزا اتخذت فى العقيدة المسيحية فى فترة ما قبل الاعتراف بها.

د- ظاهرة التجسيد

يعرف التجسيد (التشخيص) فى الفن التصويرى بأنه الأسلوب الذى يعطى الفنان حرية التعامل مع مفاهيم معنوية أو مادية تحدد داخل إطار شكلى مناسب يخدم العمل الفنى ككل ويحقق الهدف المرجو من الصورة.

ومع ظهور المسيحية وانتشارها وما واكب ذلك من اعتماد الفنان المسيحى على الرمز والإيهام المصور كسلاح يواجه به الوثنية الرومانية واضطهادها آنذاك، نجده قد مال نحو ظاهرة التشخيص. والتى نلمس بدايتها المبكرة فى المقابر الرومانية المسيحية والتى صورت تشخيص نهر الأردن وهو من الموضوعات الشائعة التى وظفت من أجل خدمة حدث دينى هام وهو تعميد المسيح فى نهر الأردن، حيث شخص نهر الأردن فى مصر فى صورتين من باويط، الأولى (شكل ١٩١) على هيئة سيدة تمسك بقرن الخيرات والثانية (شكل ١٩٢) على هيئة طفل عارى، وإن كان الشكل العام لتشخيص نهر الأردن فى الكنائس الغربية بعد القرن السادس الميلادى فى صورة رجل كبير السن، إلا أن التأثير الهللينستى واضحا فى أسلوبه لتشخيص نهر النيل فى مصر على هيئة رجل مسن ذى جسد مترهل ينم عن الرخاء الوفير.

كذلك أبرزت صور حجرة السلام بالبجوات نماذج تشخيصية هامة، وهى تصوير الفنان لثلاث سيدات تحمل كل منهن مخصصات معينة ترمز لفضائل ثلاث هامة فى الفترة المسيحية المبكرة، أولى تلك الفضائل كانت فضيلة العدالة والتى صورها الفنان حسب مقتضى ما توحى إليه الكلمة اليونانية المؤنثة Δικαιοσυνη (شكل ١٦٣) وهى متأثرة بشخصية الإلهة (ماعت) وخاصة فى ارتباطها بتحقيق العدالة التى كان ينشدها المسيحيون فى فترة ما بعد الاعتراف بالمسيحية. وهناك سيدة أخرى تقدم لنا فكرة السلام على اسم مؤنث Ειρηνη (شكل ١٦٤) بملابس مصرية وتحمل مخصصات من الأرشيف المصرى القديم (الصولجان وعلامة عنخ) وهو إيحاء من الفنان فى سلام ينشده بعد فترة الاضطهادات مبنى على القوة والإيمان. أما السيدة

الثالثة فهى تمثل فضيلة عقائدية نادرة التصوير وهى الصلاة εὐχή (شكل ١٦٥) وقد يلاحظ مكان تصويرها فوق سقف الحجرة إيحاءا بأن أمر الصلاة قادم من السماء، كما أن حركة الأيدي وتقدم القدم اليسرى على اليمنى إيحاء بقدومها ناحية المتعبد. هكذا شخص الفنان ثلاث فضائل وصفات إنسانية لها مدلولها العقائدي والتأثيرى الهام، فضلا عن كونهم من المخصصات الرئيسية لشخصية المسيح.

من الصور النادرة فى عملية التشخيص، تشخيص الكنسية المقدسة فى الحجرة السابعة عشر فى باويط (شكل ١٩٩)، وهى مشخصة فى صورة سيدة وفقا لمعنى الكلمة المؤنثة εκκλήσια وتعتبر من الصور الفريدة التى شخصت الكنيسة على شكل سيدة، حيث من المعروف أن الكنيسة يرمز لها دائما ببعض الرموز التى ورد ذكرها فى الكتاب المقدس مثل السفينة والحمامة الوحيدة والشبكة وغيرها من الرموز.

من مظاهر ظاهرة التشخيص فى الفن القبطى صور الأحد عشرة فضيلة والتى مارس الفنان توزيعها دائما إما حول الحدود الخارجية للحنايا (شكل ١٩٨)، أو ضمن الأفاريز الزخرفية لجدران الحجرات (شكل ١٩٧)، وهى تختص بأهم الفضائل التى يجب أن يتحلى بها المؤمن أو الراهب أو المتعبد المسيحى، وقد رمز لتلك الفضائل بشكلين، إما فى شكل صورة نصفية كاملة لبعض الملائكة يحملون دروعا دائرية كما فى صورة سقارة، أو على هيئة ميداليات تحمل وجوه الملائكة وأشكال إنسانية اعتبارية أخرى تحمل كل منها اسم أحد الفضائل.

وقد كان لارتباط الفضيلة بالأعمال البشرية فى الحياة الدينية أثرا فى تشخيصها فى شكل صورة بشرية أو ملائكية، الأمر الذى قربها أكثر للمسيحية، من أهم تلك الفضائل الرجاء والصلاح والتواضع والعفة والطهارة والشكر والصبر والإيمان والمحبة والقوة والطاعة والحكمة، وهم الأحد عشر فضيلة التى استخدمت فى تشخيص حول معظم الحنايا التى عثر عليها فى الكنائس القبطية خلال القرنين

السادس والسابع الميلادى، فضلا عن كونها من السمات الشخصية للسيد المسيح التى ورد وصفها واستخدامها فى الأناجيل الثلاثة وبعض الأعمال الأخرى.

مما سبق يمكننا أن نؤكد أن الفنان القبطى قد استخدم خاصية التشخيص (التجسيد) فى إبراز مفاهيم دينية معنوية ومادية، هدفها الرئيسى نابع من محاولات رجال الفكر اللاهوتى لتبسيط المفاهيم الدينية التى شابها بعض الغموض الدينى عند تفسيرها خلال القرنين الرابع والخامس الميلادى حتى تكون أقرب من خلال تلك الرموز لحياة المسيحى اليومية.

ويتضح لنا اهتمام الفنان القبطى بالموضوع فى المقام الأول، والذى يسمو فى بعض الأحيان على الأسلوب الفنى المصور به، ومرجع ذلك بالضرورة لارتباطه الشديد بالعقائد الدينية والتى يعتبر فيها الموضوع المصور ركنا هاما من أركان تعليمها وانتشارها. ومع منتصف القرن الخامس الميلادى شهدت الكنيسة القبطية أحداثا هامة غيرت من مفاهيمها السياسية ورسخت عقيدتها المذهبية "المونوفيزيقية" والتى دافعت عنها ضد أى هرطقة أو بدعة تهدد كيانها العقائدي. وتخلل ذلك إظهار العداء نحو اليونانيين وكل ما هو يمت بصلة لهم حتى أنهم تخلو عن اللغة اليونانية وأصبحت القبطية هى اللغة السائدة فى البلاد آنذاك.

وقد كان محور هذا الاختلاف حول طبيعة المسيح وهل كان له طبيعتين مختلفتين منفصلتين وهو ما نادى به المذهب الغربى، أو هما طبيعتان امتزجتا معا قبل الولادة وهو المذهب الذى نادى به الأقباط.

من هنا خرجت لنا ملامح موضوعية تمجد الاتجاهين، ففى الكنيسة الغربية قلت أهمية موضوعات السيدة العذراء على أنها أم الإله وكذلك موضوعات الولادة وكافة الأحداث المختلفة والمحيطة بولادة المسيح. بينما تخصصت فى تصوير مناظر موت العذراء والتجلى للمسيح والعشاء الأخير والمعمودية وصور الراعى ومناظر المسيح المصلوب.

بينما كان من المنطقى أن يلتزم فنان الكنيسة القبطية بتصوير موضوعات تمجد مذهبه وتدافع عنه ضد المذهب الغربى، فخرجت موضوعات خاصة بالفن القبطى، من بينها موضوع إثبات جوهر المذهب القبطى مثل تصوير بشارة العذراء بواسطة الحمامة أو الملاك، وصورتها وهى تحمل المسيح رضيعا وحول رأسه هالة، بالإضافة إلى موضوعات تستخدم للدلالة على ولادة المسيح الإله مثل مذبحة الأبرياء وقصص حياة زكريا الراهب ومولد يوحنا المعمدان وهروب العائلة المقدسة إلى مصر وغيرها من الموضوعات التى افتقدتها الصور البيزنطية.

من تلك المناظر المميزة أيضا والمقننة منظر تمجيد والدة الإله الذى أصبح له أهمية فى الطقوس الدينية والعبادة، فعلى الرغم من أنه ذات جذور مصرية قديمة، إلا أنه مع بداية القرن السادس أخذ مفاهيم أخرى موظفة لتواكب طقوس الخدمة اليومية، وتحقق امتزاج الناسوت واللاهوت معا قبل الولادة وتكررت تلك الأعمال بصورها المختلفة فى العديد من الكنائس والأديرة فيما بعد القرن السابع الميلادى فى محاولة لإثبات المذهب المصرى.

هكذا كان الانعكاس الدينى المذهبى واضحا على الموضوعات وبصفة خاصة فى الفترة الثانية من فن التصوير الجدارى مما انعكس على طبيعة الموضوعات المستخدمة فى الفن القبطى التصويرى.

ثالثا:الأسلوب الفنى فى التصوير القبطى

إن دراسة التطبيقات التصويرية فى الفن القبطى تقودنا إلى تحديد الأسلوب الفنى الخاص لفترتين مميزتين الأولى تنحصر فيما بين القرنين الثالث والخامس الميلادى، والثانية تنتمى إلى الفترة ما بعد القرن الخامس الميلادى. فإذا كان الأسلوب الفنى فى الفترة الأولى يمتاز بوقوعه تحت المؤثرات الفنية المختلطة من فرعونية ويونانية ورومانية (هللينستية) وشرقية، فضلا عن ميله الشديد لروح الموضوعات الدينية، فإن الفترة الثانية تمتاز بالذاتية الخاصة للأسلوب القبطى.

الفترة الأولى

وجد الفنان القبطى فى الفترة الأولى فى أسلوب التصوير الجدارى المصرى القديم، الأسس الفنية التى تحقق له عناصر تصويرية تتفق مع مفهومه وعقيدته وبالتالى لا تخضع من هذا المنطلق لقواعد الفن المنظورى الحادث آنذاك، حيث اكتفى الفنان بالرؤية غير المنظورية التى تعتمد على التصوير السطحى للموضوعات مع الاحتفاظ بالمضمون والهدف.

هذه السمة يمكن ملاحظتها فى أكثر من صورة فى مقبرة الخروج بالبجوات، حيث أبرز الفنان الرموز الأساسية للحدث المصور مع إبراز الحركة الملائمة فى ضوء إمكانياته الفنية، مع إلتزامه باستخدام التعبيرات اللغوية من أسماء وكلمات تحدد مفهوم القصة، فضلا عن ميله لاستخدام الإيحاءات الشكلية واللونية لإبراز مفهوم القصة أيضا. كان ذلك عوضا عن ضعف الأسلوب الفنى المميز لفنان حجرة الخروج بالبجوات وأيضا فى كهف أتريب.

هذا الأسلوب غير المنظورى أعطى للفنان القبطي حرية تحديد المكان والوقت المناسبين لتحقيق أهداف الصورة الدينية التى تخدم غرضا معين (أزلى الطابع)، دون الانسياق وراء الزمان والمكان الملازمين للحدث الفعلى مثلما نجد فى صور العصر

الهللينستى ذات السمة الواقعية المحددة. ربما يكون الفنان القبطى قد لجا لهذا الأسلوب المصرى القديم بشكل رمزى زخرفى حتى لا تكون الصورة الدينية صورة واقعية وتفقد بذلك أهميتها الروحية الخالدة.

وحتى يتحقق ذلك لجأ الفنان القبطى إلى تصوير بعض الأشجار كحدود فاصلة تصويرا ورمزيا مثل صور الأشجار فى خروج موسى (شكل ١٤٧، ١٤٨) وفى صورة كرموز (شكل ١٢٤)، وأيضا مثل تصويره لبقعة باللون الأزرق فى قصة يونان والحوت كتب أعلاها (البحر الأحمر) باليونانية (شكل ١٥٧)، وهى رموز محددة لجا إليها لخدمة سير الأحداث فى القصة المصورة.

وقد يكون التعبير عن المكان فى بعض الأحيان عنصرا إجباريا لا يستطيع الفنان التغاضى عنه مثل صورة سفينة نوح وسفينة يونان، حيث أجبر الفنان على تصوير مياه زرقاء حتى يعطى الصورة إحساسها الفنى الواقعى (شكل ١٤٦، ١٤٧).

من أبرز خصائص التصوير (غير المنظورى) استخدام أسلوب البعدين كسمة فنية تحقق للفنان المصرى عموما ذاتية خاصة تختلف عن وسائل التعبير التصويرى الهللينستى أو الرومانى، وهى أيضا سمة تصويرية إلتزمت بها الصور الدينية فى مصر منذ العصر الفرعونى، وإن كان استخدامها فى الفن القبطى قد جاء ليحقق الفكر العقائدى فى عملية الإيحاء الدينى المستتر وراء العمل الفنى فى ظل ظروف السياسية السائدة فى تلك الفترة.

وقد إلتزم الفنان القبطى باستخدام البعدين "الطول والعرض" فى معظم الصور الجدارية، وكان استخدام المنظور قليلا جدا، وأدى هذا الأسلوب إلى استخدام أساليب أخرى مواكبة لأسلوب البعدين فجاءت رسوماته بالطريقة الجانبية فى أغلب الأحيان مع استخدام الطريقة الأمامية ذات التأثير العصرى آنذاك فى بعض الموضوعات التى رأى ضرورة تصويرها بالطريقة الأمامية، مثل صورة المسيح قاهر الشر فى كرموز (شكل ٢٠٢)، وصورة النبى أشعيا ونوح ودانيال والشبان الثلاثة وآدم وحواء فى (حجرة الخروج وكل صور حجرة السلام) (شكل ١٤٩- ١٦٠)، لما لها من خاصية

التعامل المباشر مع المتعبد فضلا من عدم وجود حركة فعلية فى أى اتجاه تلزم الفنان أن يصورهم فى شكل جانبى.

أما التصوير الجانبى فنجده فى القصص ذات المدلـول الحركـى الملـزم علـى الفنان، مثل تصويره لحركة الحيوانات، وحركة قوم اليهود وجنود فرعـون، والعبـد المتجه ناحية البئر فى قصة روبيكا، والنبى إبراهيم وسارة، والراعى الصالح المتجـه ناحية أغنامه والعذارى السبع المتجهين ناحية أورشليم، وباقى صور حجرة الخـروج (شكل ١٤٦، ١٤٧).

من ناحية أخرى استخدم الفنان أيضا طريقة الثلاث أرباع لفة فى المـزج بيـن الشكل المصرى القديم والشكل اليونانى للأوضاع والحركة، وهى الصفة التى تمـيزت بها صور المعجزات الثلاثة فى مقبرة كرموز (شكل ١٢٤)، وفى صورة موسى أمـام أورشليم (شكل ١٥٢)، وصورة آدم وحواء والتى رغب الفنان فى إيجاد صلة بينـهم وبين الباب من خلال إمالة وجههم ناحيته للإيحاء بعملية الخروج (شكل ١٤٨).

إن هذا الخلط الكبير بين المؤثرات التعبيريـة للفـن المصـرى القديـم والفـن الهللينستى، قد انتشرت فى أواخر العصر الرومانى بصورة كبيرة منذ نهايـة القـرن الثانى وبداية القرن الثالث الميلادى، ويمكن ملاحظة ذلك على صـور البورتريـهات الشخصية المصورة وكذلك الشواهد الجنائزية وصور التوابيت الرومانية التـى عـثر عليها فى مصر وكان معظمها يخدم أغراضا جنائزية متعلقة بالديانة الوثنية.

من السمات الفنية المميزة للرؤية غير المنظورية أيضا استخدام الخط المحـدد للأشكال المصورة فى تحديد معالم الشخصيات بالألوان الداكنة أو الفاتحة، ويمكـن أن ندرك تلك السمة فى مقبرة كرموز بالرغم من وضوح التـأثير الهللينسـتى لمدرسـة الإسكندرية. أيضا فى حجرة الخروج كان الخط المحدد باللون الأبيض والأحمر الداكن، وفى حجرة السلام كان باللون الأحمر. والخط المحدد يعنى الاحترام للتكوين المصـور، "للشخصيات والأفعال" والتى تعطى مفهوما فلسفيا عقائديا رغبة منه فى إيجاد صـورة

خالدة تكفى للتعريف ربما تمثله تماما من فكر عقائدى أو هدف دينى مثلما كان مفهومه فى التصوير المصرى القديم.

وإذا كانت الرؤية (غير المنظورية) أسلوبا مصريا صميما فى الفن القبطى، فإن فن الإيحاء الذى مال إليه الفنان القبطى فى أسلوبه المبكر تأثير هللينستى نابع من مدرسة الإسكندرية الفنية مبدعة فن خداع النظر والإيحاءات الشكلية واللونية لخدمة العمل الفنى ككل.

فمن ناحية الشكل أو الخط نجد تصوير شكل الجب الذى يقف بداخله النبى دانيال والأسدان فى حجرة الخروج بالبجوات (شكل ١٥١) على شكل حدوة حصان تمثل مقطع رأسى للبئر بدون إبراز أى عمق واضح، هذه الحدوة بهذا الشكل تمثل سطحية تصويرية مكونة من بعدين طول وعرض باللون الأصفر ومحددة بواسطة خط تعبيرى لخدمة الحدث وللإيحاء بالعمق، فإذا حذفنا التكوين الخارجى هذا لتيقنا من شخصية الحدث مثلما صورت فى العديد من المقابر المسيحية الأخرى، والرمز للبئر بهذا الشكل يدل على أن الفنان القبطى أراد التعبير عن الحيز الضيق للإيحاء بعوامل نفسية تميز الفن القبطى مثل العذاب والمعجزة الحادثة وهو الغرض من الصورة آنذاك.

نفس السمة نجدها فى السلسلة المصورة لقصة يونان والحوت وأبرز المعانى الواضحة فى تأهب الحوت لابتلاع يونان ودخوله إلى جوف الحوت وخروجه منه (شكل ١٥٧)، أيضا الإيحاء الخطى نجده فى صورة القديس أندروس فى مقبرة كرموز والتى صورت حركة ردائه متأثرة بحركة الرياح المعاكسة لحركة القديس (شكل ١٢٤)، وهى الخاصية التى يطلق عليها اسم المنظور الفراغى أو (الإيحاء بالفراغ) Arial Prespective وهى الإيحاء بالتأثيرات الطبيعية غير الظاهرة للمشاهد إلا أنه يشعر بوجودها من خلال تأثيرها على الأشكال المصورة وهذه السمة تميز بها فن مدرسة الإسكندرية.

من التأثيرات الهللينستية أيضا، استخدام الفنان لطريقة التأثيرية Compendiaria وهو الأسلوب الذى يعتمد على اللمسات السريعة بالفرشاة مع دقة

اختيار الألوان التى تحقق انسجام كامل ورؤية منظورية من بعد، هذا الأسلوب ينقلنا لصورة السيد المسيح (قاهر الشر) فى كرموز (شكل ٢٠٢)، والتى نجد بها كل مقومات التصوير الهللينستى فى تحديد الطبقات المبصرة "الرؤية البصرية" فى تناسق الألوان وتحديد الظلال والعمق الضوئى Visual Strata، وتبدو واضحة فى تقسيم جسد المسيح إلى قسمين أحدهما مظلل بالألوان الداكنة والأخرى مواجهة لمصدر ضوء فتبدو ألوانه فاتحة.

تلك الخاصية أخذت تطورها بصورة مباشرة من صور البورتريهات الشخصية وتعرف بظاهرة توزيع الضوء على السطوح المصورة باستخدام اللون الفاتح "الأبيض – الأصفر –القرمزى – الفاتح" وهى من إبداعات فنانى البورتريهات وإن كان لها أصل هللينستى "سكندري".

من السمات الهللينستية الأخرى المواكبة لصور الفترة الأولى وخاصة صور كرموز تلك الرؤية المنظورية الخاصة فى ملامح الوجوه وترتيب الشخوص وصور السلال الإثنا عشر بخطوط منظورية، فضلا عن إيجاد مصدر أمامى للصورة (حدر الصورة) Foreground، وآخر خلفى Back ground حيث يمكن ملاحظة تصاعد الخطوط التصويرية من أسفل إلى أعلى مع مراعاة الخلفيات والمنظور المرئى، وهى احدى خصائص التصوير المنظورى للعصر الهللينستى.

أما عن أسلوب تصوير الملابس فى الفترة الأولى، فنجده قد تميز بالتحوير الواضح فى بعض ملابس الشخصيات مثل حجرة الخروج، إلا أنها تعطى إنطباعا عن الزى الرومانى المستخدم فى الحياة اليومية، ولا يخرج عن نطاقه إلا فى أضيق الحدود حينما تؤثر مفاهيم القصص المصورة على الأسلوب الفنى مثل صور أنبياء العهد القديم والتى ظهرت بها بعض السمات الشرقية إلى حد ما.

والملابس فى حجرة الخروج عبارة عن قميص تونيكا رومانى ولكنه ليس بالقميص القصير، وإنما يبلغ طوله أسفل الركبتين ويطلق عليه اسم Tunicatus وهو قميص مزخرف بشرائط (كلافى – Clava) وهى مصنوعة من النسيج

ويتكوينات زخرفية واحدة، تلك الأشرطة بتلك الزخرفة قد صورت من قبل فى البورتريهات الرومانية وعلى التوابيت التى ترجع إلى الفترة من القرن الثانى وحتى نهاية القرن الثالث الميلادى (شكل ٢٦٠).

وقد نجد التأثير الشرقى "السورى – البيزنطى الشرقى" واضحا فى صور البجوات ولا سيما أغطية الرأس لمعظم أنبياء اليهود والتى أخذت شكلا مخروطيا لا نجد مثيله فى أغطية الرأس المصرية أو الهللينستية وإنما تميل للفن السورى حيث صورها الفنان فى المعبد اليهودى فى (دور أوروبيس) والتى ترجع إلى أواخر القرن الثانى الميلادى نجد فنان حجرة الخروج قد صورها على رؤوس العبرانيين الثلاثة (شكل ١٥٨)، وربما يكون التأثير هنا نابعا من المدلول القصصى للترجمة السبعينية على الفنان والذى استوحى تلك القصص من نصوص الكتاب المقدس للعهد القديم.

فى حجرة السلام (شكل ١٥٩، ١٦٠) نلاحظ تطور الأسلوب الزخرفى للملابس إلى حد ما بالمقارنة بصور الخروج، فهى تبدو دقيقة فى إبراز ثنايا الملابس بأشكال خطية باللون الأسود أو الأحمر حتى لا يقتحم الفنان العمق، كذلك تبدو دقة الفنان فى اختيار الألوان للملابس التى تميزت بوجود العباءة فوق قميص التونيكا وهو الملبس الذى تميزت به الصور المسيحية بعد ذلك، حيث اختفت الشرائط "الكلافى" من ملابس القديسين تماما بعد القرن الخامس الميلادى وأصبحت بدون زخارف وإن تميزت بالخطوط الداكنة لتحقيق مزيد من الواقعية للصورة من خلال استخدام ألوان متدرجة من لون الملبس نفسه.

من هنا نجد أن كل ملامح التيار الشعبى واضحة فى أسلوب التصوير للفترة الأولى والتى تميزت باختلاط المؤثرات الفنية واستخدام الرمزية والإيحاءات الشكلية واللونية، حتى أبرزت لنا أسلوبا تصويريا مبسطا يوضح المعنى ولا يبالغ فى العنصر الزخرفى الجمالى، بينما نجد الأسلوب المصور لمعظم تلك الموضوعات والتى استخدمت كمقارنة من العالم المسيحى تأثرت كثيرا بالسمات الكلاسيكية وبصفة خاصة

فى صور المقابر السردابية فى روما ولكنها مستخدمة (الأساليب الفنيـــة) بإمكانيـــات متواضعة تبدو واضحة فى الخطوط والسمات التعبيرية فى ملامح الوجــــه وبســـاطة التكوين الموضوعى حتى يفى الغرض والتعبير الواضح عن الموضوع المصور فـــى أبسط صورة. ويمكن ملاحظة ذلك بصـــورة واضحـــة فـــى المقارنـــات المســـتخدمة لموضوعات الفترة الأولى.

الفترة الثانية

من خلال تطبيقات الفترة الثانية والتى تمتد من منتصف القرن الخامس وحتـــى منتصف القرن السابع الميلادى نلاحظ حدوث تصفية لبعض المؤثرات الفنية الســـابقة (الفرعونية والهللينستية)، وجاءت تلك التصفية وفقا للمعـــايير الدينيـــة والمذهبيـــة الحادثة، بحيث استمر التأثير المصرى القديم بصورة مباشرة وإن أصبحـــت معالمـــه جزءا من معالم التصوير القبطى آنذاك، بينما تقلصت المؤثرات اليونانيـــة الرومانيـــة تماما وهو اتجاه يتوافق تماما مع الاتجاه العام للكنيسة القبطية آنذاك.

فقد تميز الأسلوب الفنى بالاستقرار منذ القرن السادس الميلادى حيث بدأ يميـــل نحو إيجاد مثالية خاصة به نابعة من ارتباطه الدائم بالعقيدة الدينية والمذهبية النابعـــة من أحداث تلك الفترة. فإذا كان فنان الفترة الأولى قد اعتمد على المؤثرات العشـوائية المختلطة، فإن فنان الفترة الثانية اعتمد على المؤثرات الصريحة والتى تبرزها خطوط واضحة وعنصر زخرفى بديع وألوان زاهية وخطوط محددة وأشكال مباشرة وليـــس محورة، هذا ما تعكسه لنا صور التطبيقات من باويط وكوم أبو جرجا وسقارة وكاليـــا وأديرة أبو حنس وسانت كاترين من الملامح التصويرية لتلك الفـــترة، حيـــث ابتعـــد الفنان القبطى إلى حد ما عن الفكر غير المنظورى وخاصة فى تحديد رؤيـــة لمكـــان الحدث المصور، وذلك بعمل خلفيات للمنظر إما أن تكون معمارية أو طبيعية تســـاعد على تحديد ظروف الحدث، هذه الخلفيات صورت دائما فى الموضوعات ذات الســـمة التذكارية أو التى تصور حدثا تاريخيا ولها انعكاس دينى مميز.

ففى دير أبو حنس تميزت جميع اللوحات بالخلفية المعمارية، وقد وضح تـأثير الفنان بالعمارة البيئية التى تتمثل فى الأعمدة الإسطوانية الضخمة والتكوينات المعمارية التى تمثل سمة إيحاء فنى بواجهة قصر أو مدخل له أعمدة وعقود أو خلفية حجرة، تلك الخلفيات يمكن مشاهدتها فى عرش هيرودوس وحلم يوسف ومقتل زكريا. وعرش قانا الجليل وبشارة زكريا من دير أبو حنس (شكل ١٦٧- ١٧٠).

والحديث عن الخلفية يقودنا إلى خاصية هامة فى تحديد مستويات معينة فى اللوحة القبطية، والتى تنقسم إلى ثلاث أقسام يرمز دائما الجزء الأعلى إلى "السماء" ثم الأوسط الذى يمثل فيه "الموضوع المصور" والأسفل يمثل "الأرض" الذى تقف عليها عناصر الصورة ، هذا التقسيم الخاص ببعض الخلفيات يمكن مشاهدته فى صور من باويط وسقارة وهى شبه أكيدة بألوان ثلاثة السماوى والأبيض والأصفر والقرمزى الداكن، بجانب ذلك هناك مناطق تميزت بخلفيات معينة يميزها اللون الأسود ذو التهشيرات البيضاء ثم ترسم عليها الصورة بألوان زاهية فتبدو شخصياتها وكأنها خارجة كالنور من الظلام الحادث للخلفية لما يحدث انطباعا نفسيا للصورة، ويمكن مشاهدتها فى صور كوم أبو جرجا.

أيضا من المميزات الفنية لصور الفترة الثانية، أسلوب تصوير الأشخاص والذى اتجه فيه الفنان نحو المثالية إلى حد ما بالمقارنة بروح التحوير والتأثير الهللينستى الحادث فى الفترة الأولى فالوجوه هنا تكاد تكون دائرية أو مثلثية فى بعض الأحيان، وقد تميزت صور الرجال دائما باللحية والشعر الكثيف المصفف فى كتلة واحدة فوق الجبهة، والذى إما يكون برباط للشعر من الأمام أو بدون وإما أن تكون له حدود متعرجة بخط خارجى أو تأخذ إطار محدد بلون داكن.

أيضا نجد تصوير الوجوه بأنف طويلة ومدببة تحددها خطوط مستقيمة وتفتقد للظل المتدرج، وفم صغير ومغلق، إلا أن الفنان فى تلك الفترة استخدم الظل قليلا وخاصة فى تحديد ظلال الرقبة والوجنتين وأسفل وأعلى العينين حيث كان يستخدم خطيا اللونين الأحمر والقرمزى الداكن والفاتح. ويمكن ملاحظة دقة ملامح الوجوه فى

صورة القديس بولس من باويط، وصورة النبى دانيال وباقى صور الأنبياء المصورين فى الحجرة رقم ١٢ من باويط (شكل ٢٠٣)، حيث يتضح لنا بعض التأثيرات السورية فى تصوير ملامح الوجوه والتى لاقت قبولا لدى الفنان القبطى لفترة محددة منذ نهاية القرن الخامس الميلادى، وتمتاز تلك الملامح بصورة الشارب الخفيف الطويل الذى يسدل على اللحية الخفيفة أيضا والمحددة دائريا، وتحيط بإطار الوجه خطوط متعرجة تحدده وهى تتبع فى طرازها العام التصوير السورى والساسانى.

كان لشكل الجدار فى الصور القبطية تأثيره على أحجام الأشخاص المصورين، سواء كانت أشكال دائرية أو نصف دائرية أو مستطيلة أو تجويف حنية وغيرها من الأشكال، فالفنان القبطى كان يميل دائما للقضاء على الفراغ وتلك الخاصية جعلته لا يتقيد بشكل الجدار، وتحديد أحجام الشخصيات المصورة بما يواكب حدود الجدار ، وقد كان يتغلب على الأجزاء الضيقة بتصوير أحد الحيوانات والتى ربما لا يكون لها دورا فى العمل الفنى، وإن اقتصر دورها هنا على ملئ الفراغ الكائن بين رسومات الشخصيات، ويمكن رؤية ذلك فى كافة صور باويط على الجدران الدائرية.

حاول الفنان القبطى فى بعض الصور أن يطبق الرؤية المصرية القديمة حول تحديد شخصية رئيسية للحدث بحجم كبير عن بقية الشخصيات المصورة، ففى باويط نجد العذراء جالسة على العرش بحجم معتاد، بينما يقف إلى جوارها اثنان من رؤساء الملائكة بأحجام أقل منها شكل ٢١٧)، كذلك الصورة النصفية التى تشخص الكنيسة والتى تبدو بحجمها النصفى أكثر من الأحجام الكلية للقديسين المصورين بجانبها (من باويط)، كذلك صورة التائب من دير القديس أرميا بسقارة والذى يبدو بحجم اقل بكثير من أحجام القديسين الواقفين (شكل ١٧٣). هذه السمة يمكن أن نجدها فى الفن المصرى الذى حدد الشخصية ذات الأهمية بحجم كبير فى الصورة ثم باقى الشخصيات بحجم أقل.

حول التأثيرات المصرية القديمة أيضا نجد صور دير أبو حنس تذكرنا بالأسلوب الفنى المتبع فى التصوير المصرى عندما كانت الأحداث تصور بالتتابع واحدة تلو

الأخرى بفواصل بسيطة أو بدون، فقد تأثر الفنان أبو حنس وسرد لنا مجموعة من القصص المتتالية فى إفريز واحد لأحداث فترة ولادة المسيح، كما يلاحظ أنه كرر نفس الأسلوب فى صور من حياة القديس زكريا فى نفس الدير (شكل ١٨٦).

يلاحظ أن التأثير المصرى لم يكن كذلك فحسب، بل نجد أن الإفريز المصور محصور بين خطين أفقيين محدودين الإطار المصور فيه بالكامل، وهو أسلوب مصرى معروف فى الصور المصرية القديمة، بينما إلتزم فنان باويط بتحديد مناظر من حياة النبى داود لتبدو مستقلة داخل إطار محدد وفصل بين تلك الإطارات بوحدات زخرفية هندسية ونباتية (شكل ١٧٩).

تميزت صور الفترة الثانية أيضا بالهالة المستديرة المعروفة فى الفن المسيحى، فقد كانت تصور لأول مرة حول رأس السيد المسيح مثلما صورت فى صورة الفترة الأولى (مقبرة كرموز)، ثم أصبحت أكثر شيوعا حيث صورت حول رؤوس الملائكة والقديسين بجانب السيد المسيح والعذراء، ونجد أن أسلوب الفترة الثانية قد صور الهالة فوق أشخاص ليس لهم علاقة بالدين المسيحى مثل الملك هيرودوس فى مذبحة الأبرياء (شكل ١٦٧)، والملك شاؤول وحراسه (شكل ١٨٠)، والنبى داود فى معظم صوره فى باويط (شكل ١٨٠، ١٨٣)، والتفسير الوحيد لتواجد الهالة حول رؤوس هؤلاء يبتعد عن المفهوم الدينى الذى صورت من أجله فوق رؤوس السيد المسيح والعذراء، وربما كان تصويرها هنا لتميزهم بالقوة كملوك أو أنبياء.

هذا ولقد لعبت الزخرفة والإيحاءات الأسطورية الشرقية (الفارسية أو السورية – البيزنطية الشرقية) دورا هاما فى تحديد سمات الفن القبطى وخاصة فى بداية القرن السابع الميلادى، وتبرز دورها فى السمة الأسطورية الغالبة على فن التصوير فى باويط من خلال صور الحيوانات الأسطورية ومناظر الصيد وأسلوب الزخرفة المختلطة بعناصر هندسية ونباتية ممزوجة بعناصر حيوانية وآدمية متأثرة بالفن الشرقى فى سوريا وفارس (شكل ١٩٥، ٢٠٦).

من ناحية الملابس نجدها قد تحددت إلى حد ما فى الفترة الثانية حيث اتخذت أشكالا أكثر وقارا وتميزت بالرداء السفلى دائما ويعلوه العباءة (الـهيماتيون)، وقد راعى الفنان تصوير القديسين الشهداء بملابس بيضاء، أما القديسين الأحياء فقد صورهم بملابس عادية لا تخرج عن نطاق الطراز السابق ذكره، بينما تميزت ملابس السيد المسيح دائما باللون الأرجوانى، والعذراء بردائها الأرجوانى أو البنى القاتم وبدون زخارف مطلقا، لقد شاهدنا بعض الشخصيات المصورة ترتدى ثيابا من نوع خاص قصير أسفل الركبتين وتحتها سروال يصل إلى القدمين كما هو الحال فى صورة صائدى الغزلان وصورة الطفل الذى يعزف على آلة موسيقية (شكل ١٩٥)، مما يدل على أنه ثوب من نوع خاص بمناظر الصيد، إلا أننا نجده من المؤثرات السورية فى الفن والتى ظهرت خلال القرن السابع فى الفن القبطى.

قبل أن نختم الحديث عن الأسلوب الفنى المميز للتصوير القبطى يجدر بنا الإشارة إلى بعض الملامح الفنية التى تميز بها التصوير القبطى خلال الفترة من بداية القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى.

تحدثنا عن تأثير ملامح التيار الشعبى الذى ظهر فى الفن الرومانى المتأخر فى كافة الولايات الرومانية تلك السمة التى كانت تعتمد على خلط غير منتظم للمؤثرات الهللينستية – الرومانية مع المؤثرات المحلية لتلك المناطق التى ظهرت فيها هذه السمة مثل سوريا وآسيا الصغرى وشمال أفريقيا ومصر.

ففى مصر وخلال تلك الفترة التى تنحصر ما بين نهاية القرن الثانى وحتى بداية الرابع ظهرت سمة التحوير الذى إلتزم به الفنان القبطى بجانب الرمزية والإيحاء من أجل تحقيق عمل فنى يواكب الظروف السياسية والدينية الحادثة فى تلك الفترة.

وسمة التحوير هنا نجدها مصورة بشكل واضح فى حجرة الخروج وصور كهف تل أتريب، أرجعها بعض الباحثين إلى كونها سمة هللينستية نابعة من فن (الجروتسك) Grotesques أو التمسيخ الذى تميزت به مدرسة الإسكندرية النحتية

فى العصر الهللينستى، وأنه فى ذلك يأخذ صفة الكاريكاتير Caricatures وبالتالى فهم يرجعونه كمؤثر هللينستى وليس كأسلوب قبطى.

ولكن بالنظر لموضوعات الفن السكندرى التى تأخذ هذه الصفة الممسوخة تحمل طابع الفكاهة وهو العنصر الغالب على تلك الأعمال والمتأثرة بالفن المسرحى اليونانى القديم وخاصة ما يقدم من أعمال كوميدية لاقت رواجا كبيرا فى الفن السكندرى خلال العصرين البطلمى والرومانى، وبالتالى فإن الجروتسك والأعمال الممسوخة فى الفن السكندري كانت تخدم غرضا ترفيهيا أو مشاعر إنسانية بحتة يمكن اتصافها دائما بلفظ الكاريكاتير.

ولكن فن التحوير يختلف عن فن الكاريكاتير، فهو فن خاضع لرغبة الفنان فى إبراز معانى جادة جدا فى صورة محورة لا تحاكى الواقع إلا من خلال الهدف أو المضمون لا الشكل النهائى للعمل، أما فن الكاريكاتير فهو يحدد الشكل أولا ثم يترتب عليه اختيار المفاهيم العديدة وليس المحددة.

فعلى سبيل المثال فى حجرة الخروج، التزم الفنان بالتحوير بعدم محاكاته لأساليب رومانية، وأنه قد اخضع الرمزية والإيحاء والتحوير كعناصر أساسية تبرز أفكاره الدينية – العقائدية والتى يمكن للمشاهد المسيحى إدراكها مباشرة بينما يجد الوثنى صعوبة فى تحديد ماهيتها (شكل ١٩٤).

ولهذا الغرض كان يصور الشكل البشرى بمعالم معروفة (وجه وجسد وأيدى وأرجل) ثم يتعامل مع هذه المعالم وفقا لمتطلبات الحدث الفعلى المصور، وهو فى ذلك ليس لديه أدنى أهمية بالقياسات البشرية للصور الجدارية، أو حتى بملاءمة العناصر الجسدية بعضها مع البعض أو مع شخصيات أخرى مصورة، ويمكن رؤية ذلك فى أضحية إبراهيم فى حجرتى الخروج والسلام، وصورة سوسنة وروبيكا وسارة ودانيال والعبرانيون الثلاثة وأرميا وأشعيا وغيرهم من صور حجرة الخروج.

هكذا كان أسلوب التحوير أسلوبا قبطيا له وظيفة خاصة فى الفترة المبكرة تخدم أغراضا دينية هامة مواكبة لظروف أرغمته على ذلك، فما أن زالت تلك الظروف فى

الفترة ما بعد القرن الخامس، حتى تخلى الفنان القبطى عن تلك السمة وخضع لمؤثرات أخرى تحقق له ذاتية خاصة بعيدة عن الروح الرومانية فى الفن آنذاك، تعتمد على الموضوع ورمزية تصويره، وبذلك فإن أسلوب التحوير أسلوب عصرى (وقتى) استخدم لفترة محددة قبل الاعتراف بالمسيحية فقط فى الفن القبطى (شكل ١٩٦).

مال الفنان منذ البداية المبكرة إلى الرمزية كأحد السمات الرئيسية المستخدمة للتعبير العقائدى أو الدينى المصور، ولقد كان سبب استخدامه لتلك الظاهرة هو خضوع الدين المسيحى منذ البداية لمحاولات التصدى لبعض المظاهر الدينية المعقدة والتى واكبت ظهوره مثل انتشار الهراطقة والبدع.

وقد أدى ذلك لظهور المدرسة اللاهوتية والتى كانت من أهم مهامها الأولى تبسيط مفهوم بعض العقائد الدينية، فضلا عن تأثير الفكر السكندرى سواء الأدبى أو العلمى أو الفنى فى الدين والفن المسيحى آنذاك. تلك العوامل ساعدت على ازدهار السمة الرمزية فى الفن المسيحى بجانب العامل المعاصر لتلك الفترة وهو الاضطهادات الرومانية الوثنية وانتشار الدين الوثنى، وهى التى حكمت على الدين المسيحى ممارسة عقائده بصورة سرية ورمزية، كل هذه العوامل أدت إلى لجوء الفنان القبطى لبعض الرموز كحل وسط لكافة الظواهر المحيطة به آنذاك.

وتعتبر الرمزية وحدة متكاملة من الناحية الفنية تشمل عناصر أخرى مثل الإيحاء والتجسيد والتحوير، وكل هذا تابع لمفهوم الرمزية فى الفن التصويرى.

ولقد تحدثنا عن الإيحاء والتجسيد كسمات فنية نابعة من أسلوب فنى متميز لفترة محددة، أما الرمزية بمفهومها الشامل فهى تضم العنصرين الموضوع والأسلوب الفنى، وهى تتصف فى الفن القبطى بالشمول الموضوعى والشكلى. وسوف نتحدث عنها من خلال ما أوردته لنا التطبيقات الفنية السابقة والتى مثلت جداريا فى الفن القبطى.

أولى الظواهر الرمزية فى التصوير القبطى، ما نجده فى لوحة كرموز والتى صورت ثلاث معجزات للمسيح، فعلى الرغم من الموضوعية المصورة بها تلك المعجزات إلا أنها تحمل مفهوما رمزيا يخدم غرضا جنائزيا يشمل عناصر الصور الثلاثة معا فهى ترمز للمؤمنين بروح ودم وجسد السيد المسيح وهى العناصر الثلاثة التى ترمز لها المعجزات معا.

نفس الفكر الرمزى نجده فى رمزية المسيح قاهر الشر التى استوحاها الفنان من صورة حورس فى الفن المصرى، على الرغم من أن النص اليونانى المأخوذ من أحد المزامير، إلا أنه تناولها فنيا بأسلوب متأثر بالفن المصرى القديم وذلك لوضوح أسلوبه المعتمد على الفكر الرمزى للإله حورس. اللوحة فى مجملها ترمز إلى انتصار السيد المسيح فى إخضاع قوى الشر التى تمثلها مجموعة الحيوانات المصورة (شكل ٢٠٢).

ولقد كان لحرص الفنان القبطى على تغطية جميع المساحات الفارغة والتى يمكن خلالها أن تجسد بعض الأرواح الشريرة حسبما كان يعتقد، أن استخدم مجموعة من المخلوقات أو الحيوانات أو الطيور أو النباتات أحيانا بغرض زخرفى وأحيانا باعتبارها رمزا مقدسا أو غير مقدسا ولكنه يعبر عن مفهوم معين يخدم العمل الفنى ككل ويعبر عن رمز فى العقيدة المسيحية آنذاك.

من تلك الأشكال كانت السمكة، التى تعبر عن السيد المسيح، لذلك أكثر الفنان القبطى والمسيحى من استخدام هذا الرمز سواء كان ضمن معجزة الغذاء المبارك كما هو مصور فى مقبرة كرموز أو استخدامها كوحدة زخرفية ضمن الزخارف الجدارية فى كوم أبو جرجا فى منظر الفردوس ضمن أشكال النباتات والزهور المصورة.

أيضا من الرموز التى أكثر الفنان القبطى من استخدامها جداريا كانت الطيور ومنها الحمامة، وهى أيضا من أقدم الرموز المسيحية المصورة جداريا حيث صورت منذ نهاية القرن الأول بالمقابر الرومانية المسيحية، والحمامة تعبر عن الروح القدس أو عن سلامة الروح فى الحياة الأخرى بعد الموت، إلا أن الفنان القبطى استخدمها

مبكرا بمعنى البشارة وهى كناية عن الروح المقدسة الآتية للعذراء أو النبى نوح والتى أخبرته بانحسار الفيضان، أيضا صورت فى باويط ضمن العناصر الأساسية لمنظر عمادة المسيح وهى ترمز للشعاع المرسل من فوق رأس السيد المسيح معبرا عن الروح القدس أو أمر الرب إلى جانب ذلك استخدمت ضمن الوحدات الزخرفية وداخل الأشكال الهندسية التى تغطى الجدران فى صورة كوم أبو جرجا.

من الطيور الجميلة التى اتخذت رمزا للقيامة وعدم الفناء كان الطاووس، والذى يقال أنه يعبر عن الخلود وقوة الاحتمال فاتخذ رمزا لهما، وصورة الفنان القبطى فاردا جناحيه على المقرنصات الأربعة التى تحمل القبة للصورة فى حجرة السلام بالبجوات كحارس لتلك الموضوعات. ثم كان انتشاره فى الوحدات الزخرفية فى الفن القبطى وأيضا على قطع النسيج.

النسر يعتبر رمزا للتجديد حيث اعتقد بعض الآباء المسيحيين هذه السمة راجعين لنص من مزامير داود (٣: ١: ٥) "ويجدد مثل النسر شبابك" ومن هنا ربطوا بين رمزية النسر وبين ما يناله المسيحى بالمعمودية من خلاص وتحديد، وإن كان هذا التفسير يعتمد على الفكر اللاهوتى أكثر، إلا أننا يمكن أن نجد تفسيرا لرمزية النسر يعبر عن قوة السيد المسيح المنقض والمخلص للمؤمنين من شرور الأرض، فهو يرمز للصليب، عندما يصور فاردا جناحيه مثل صورته فى الحجرة رقم (٢٧) فى باويط موحيا لشكل الصليب ويحيط حول رأسه وجناحيه إكليل من الزهور وأغصان نباتية، ويتدلى من رقبته ثلاث ميداليات بيضاء، وحول رأسه طغرا المسيح (A.W) وهى تمثل رمزا للبداية والنهاية المتمثلة فى الوهية وناسوت السيد المسيح، بالإضافة إلى كلمة ΑΕΤΟΣ وتعنى (نسر) مكتوبة فوق شكل النسر بالكامل (شكل ٢٠٥)، وهو يشبه صور أخرى عثر عليها فى الحجرة رقم (٣٢) من باويط صور بها منظر لنسر بحجم كبير يغطى مساحة الحنية بالكامل باسطا جناحيه ورأسه إلى أعلى ومعلق فى منقاره صليب بعلامة عنخ وتحيط بعنقه دائرة كبيرة باللون الأحمر يتدلى منها صليب صغير (شكل ٢٠٤)، وتبدو ملامح القوة فى المخالب وتصوير الأجنحة، أيضا

فى إحدى حجرات البجوات استخدام النسر كوحدة زخرفية موحية بشكل الصليب، منذ الفترة المبكرة فضلا عن ذلك فإن دلالاته الدينية مستمدة من مزامير داود وتصويره الدائم ضمن المخلوقات الأربعة الحاملة للعرش، والتى ذكرت ضمن رؤية حزقيال فى منظر الصعود السماوى، ومن هنا أصبح النسر أكثر من إيحاء فنى اتخذ ضمن الرموز المقدسة فى العقيدة المسيحية.

من الرموز ذات التأثير المصرى القديم كانت الزواحف التى أكثر الفنان القبطى من تصويرها وهى جميعا ترمز لقوى الشر المحيطة بالإنسان المؤمن، فهى فى البداية مستوحاة من التعبير البدائى لقصة آدم وحواء والإثم الذى اقترفاه بسبب الحية التى تجسد بداخلها الشيطان فهمس فى أذن حواء فكان لهم العقاب بالخروج من الجنة، تلك الحية صورت بنفس المنظر فى صورة آدم وحواء فى حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات فى معظم صور المقابر الرومانية المسيحية ومن منطلق هذا المفهوم أصبحت رمزا عاما للزواحف فى التعبير عن الشيطان أو الأعمال الخطرة (المحظورة) التى يقترفها الإنسان، فقد صورت مجموعة من الثعابين المتصلة بعقوب ضمن الرموز الشريرة التى تحيط بالفارس سيسينيوس أثناء قتله للسيدة الباسيدريا، فضلا عن رمزيتها الواضحة فى صورة المسيح قاهر الشر حيث صورت الزواحف كرموز شريرة تعبر عن الشيطان.

وكان الأسد ضمن الحيوانات التى استخدمت كرموز فعلية فى الصورة القبطية، وبالرغم من تعبيره عن القوة وتصويره خاضعا للنبى دانيال فى صورته فى حجرتى الخروج والسلام، إلا أن الفنان القبطى استخدم تعبيرا عن القوى الشريرة فالمسيح فى صورة كرموز يطأ بقدميه على أسد، وأيضا الصياد المؤمن فى باويط يرمى السهام ليقتل أسد فى الحجرة الثانية عشر (شكل ٢٠٦)، كما أنه استخدم كعنصر زخرفى فى أركان المساحات الفارغة للمنظر المصور فوق عقد الحنايا فى باويط.

والصور الرمزية التى تحتوى على صورة الفهد، نجدها مصورة فى باويط على الحائط للحجرة الثامنة والعشرين وتصور طفلا لها جناحان باللون القرمزى الداكن

يمتطى فهد مصور باللون الأبيض بنقط سوداء والطفل هنا يمثل شخصية ايروس المجنح رافعا يده اليمنى إلى أعلى ربما مشيرا لعلامة البشارة ويده اليسرى تقبض على رقبة الفهد (شكل ٢٠٨)، والمنظر فى مجمله قطعة زخرفية مكملة للزخارف الهندسية والنباتية المصورة على الجانب الأيسر من الصورة، والمنظر لا يحمل أى دلالة رمزية واضحة إلا أننا نلاحظ التأثير السورى فى ملامح الفهد وربما كان ذلك نابعا من المناظر الأسطورية والتى صورت أيضا على قطع النحت القبطى وتحمل نفس التأثير.

يرمز الحمل أو الكبش دائما للسيد المسيح منذ العصر المبكر، وهو أيضا من الحيوانات ذات الطبيعة المقدسة لأهميته فى الذبيحة أو الأضحية أو الفداء مثلما صور فى موضوعات إبراهيم وأضحيته بابنه إسحاق إلا أنه أصبح يرمز لشخص المسيح المفتدى به فيظهر فى صورته المصورة داخل حنية فى باويط فى الحجرة الثامنة والعشرين فضلا عن كونه من العناصر الأساسية فى صورته الراعى الصالح والتى صورت فى العديد من المقابر الرومانية المسيحية المبكرة وأيضا فى حجرة الخروج والبجوات والمعنى هنا يرمز لتلك الأغنام بالخراف الضالة التى أتى إليها المسيح لكى يرجعها إلى حظيرتها مرة أخرى، ومن هنا اتخذ الكبش أو الحمل أكثر من رمز حسب الموضوع المقصود تصويره فى الفن المسيحى.

يتبقى لنا من الرموز المسيحية المصورة فى الفن القبطى الشكل الصليبى، والذى ظهر فى البداية متأثرا بالعلامة المصرية القديمة (عنخ) وخرجت منها أشكال عديدة يمكن ملاحظتها فى حجرة الخروج بالبجوات (شكل ٢٠٩) حيث نشر الفنان على جدران الحجرة مجموعة كبيرة من الصلبان المختلفة والتى ساعدت إلى حد ما فى تأريخ صور الحجرة فيما قبل القرن الخامس الميلادى، وقد استمر الصليب الفرعونى مستخدما فى الفن المسيحى حتى منتصف القرن السابع الميلادى، فمن باويط وإلى القرن السادس ترجع صور لصليب بعلامة عنخ عثر عليه فى الحجرة السابعة والعشرين مزخرف بفرعين من أغصان نباتية، أما الدائرة فكانت تحتوى على

نجمة مثمنة (شكل ٢٠٧) هذا بجانب بعض الأشكال الأخرى للصلبان منـــها الصليـــب اللاتينى وصليب القديس أندروس والصليب المعقوف الذى استخدمه الفنـــان كوحـــدة زخرفية فى الحجرة الثالثة بباويط ونجدها من الأشكال الزخرفية التى توحـــى بشـــكل الصليب.

من خلال ما سبق، نجد أن الرمز فى الفن القبطى كان ركيزة أساســـية واكبـت طبيعة العقائد الدينية المسيحية، ومن ثم كان انتشار الدين المسيحى وسيلة لانتشـــار الرمز فضلا عن التأثير الوثنى الذى لعب دورا هاما فى وجود رموزا للدين المســيحى استمرت حتى الآن.

رابعا: التصوير على الحنايا فى الفن القبطى

من العناصر المعمارية التى ارتبطت بفن التصوير الجدارى ارتباطا مباشرا فـــى الفن القبطى كانت الحنية أو الشرقية Apse أو ما يطلق عليها اسم "حضـــن الأب أو حضن أم الإله".

والحنية هى الجزء المعقود بنصف دائرة مجوفة أو متعددة الأضلاع، وتتوســط دائما كل هيكل من الهياكل الثلاثة فى الجدار الشـــرقي للكنيســـة أو تتوســط الجـدار الشرقى للقلالى أو أى مبنى له خاصية دينية مسيحية.

ودائما ما يعلو هذا التجويف عقد صغير مزخرف بزخارف نحتية أو ملونـــة أو بصور للإحدى عشرة ميدالية برؤوس ملائكة تشخص مجموعة من الفضائل، وهـــذا العقد يرتكز من أسفل على عمودين لهما تيجان مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية.

والحنية فى مضمونها الجوهرى خاصة بالطقوس والعبادات والصلوات اليوميـة، ومن ثم كانت موضوعاتها المصورة دائما بالفريسك فى مصر تحمل مفهوما عقائديـــا

يواكب المذهب القبطى، حيث لم نعثر على حنايا فى الفن القبطى المبكر خلال الفترة الأولى نظرا لعدم انتشار أماكن العبادة وحرية ممارستها بالشكل الذى تم فى الفترة اللاحقة بعد الاعتراف بها.

وقد امتازت الحنايا فى الفن القبطى بتواجدها الدائم فى كافة المبانى الدينية على اختلاف وظائفها، ولهذا كان لابد من وجود اختلاف فى طبيعة حجم الحنايا وأيضا فى الموضوعات المصورة بداخلها، إلا أن تلك الموضوعات ــ وخاصة فى الحنايا التى عثر عليها حتى الآن ــ لا تخرج عن كونها تبرز عقيدة دينية خاصة بالسيد المسيح أو السيدة العذراء كأم للسيد المسيح. ومن هنا يمكن تصنيف أنواع الحنايا على الرغم من اختلاف سبل تصويرها إلى نوعين، الأول خاص "بحضن والدة الإله" والثانى خاص "بحضن الأب"، وهما ينقسمان بدورهما إلى بعض الأنواع الأخرى حسب ما صور بداخل تلك الحنايا من موضوعات أخرى.

١ – صور حنايا حضن والدة الإله "العذراء وطفلها"

أجمع العديد من العلماء على أن صورة العذراء التى تحمل طفلها وهى ترضعه، هو أقدم مناظر الحنايا عموما، وهو المنظر الذى أطلق عليه اسم -γαλα τοτροφούσα المرضعة"، كما أجمعوا على التأثير المصرى الحادث فى تلك الصورة المستوحاة من صورة الآلهة إيزيس وهى ترضع طفلها الإله حورس أو حربوقراط، والتى عثر عليها فى الصالة الوسطى فى معبد إدفو وترجع إلى العصر الرومانى، كذلك صورتها التى عثر عليها مؤخرا فى معبد الآلهة إيزيس فى كرانيس وترجع إلى القرن الثانى والثالث الميلادى.

وتعتبر صورة كرانيس من اقرب الصور التى تمثل منظر الأمومة أو حضن أم الإله كما هو متعارف عليها، فهى تجلس على العرش بواجهة أمامية ترضع طفلها حورس من نهدها العارى (شكل ٢١٢)، وهى تقترب كثيرا من مفهوم صور السيدة العذراء وهى ترضع السيد المسيح والتى عثر عليها فى دير أرميا بسقارة وترجع إلى

الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلادى وأيضا من باويط وترجع إلى نهاية القرن السادس وحتى نهاية القرن السابع الميلادى.

وهناك أنماط عديدة تطورت من تلك الفكرة المصرية القديمة، وتشهد على ذلك حنايا الأديرة التى ترجع لتلك الفترة، ففى بعض الحنايا نجد العذراء بمفردها تحتل جدار الحنية بالكامل وترضع المسيح جالسة على العرش وبجانبها ملاكان، وهناك حنايا صورت فيها العذراء جالسة على العرش وهى تحمل السيد المسيح وبجانبها ملاكان واثنان من القديسين المحليين للدير، وفى هذا النمط لم تكن العذراء فى حالة إرضاع للمسيح.

أما آخر الأنماط المتطورة عن المنظر الأصلى وأكثرها انتشارا فى العصور الوسطى فى الفن القبطى هو تصوير العذراء جالسة فى الحنية على عرشها وبين ذراعيها أو على صدرها المسيح واقفا فى صورة طفل داخل إطار بيضاوى الشكل أطلق عليه اسم **Clipeus** تعبيرا لقرب المنظر من صور الأطفال المنتصرين فى الفن الرومانى.

تلك هى الأنماط التى ظهرت عليها صور العذراء داخل الحنايات فى الفن القبطى، ولم تتعرض لصور الحنايا التى صورت بها مع المسيح كضابط الكل فى حضن الأب نظرا لتصنيفها فى النوع الثانى والتى تظهر فيه العذراء مبتهلة **Orana** أو فى حالة صلاة.

وسوف توضح الأمثلة التالية طبيعة صور العذراء فى (حضن أم الإله) فى الفن القبطى وأنواعها.

أولا: من دير القديس أرميا بسقارة فى الحجرة (A) من الزاوية الشمالية الغربية للحجرة، عثر على حنية يتوسطها منظر السيدة العذراء جالسة على العرش المزخرف وحول رأسها هالة باللون الأصفر وقد احتضنت طفلها السيد المسيح بذراعها الأيمن وهو جالسا على ساقها الأيمن وتقوم بإرضاعه بيدها اليسرى، ويبدو المسيح قابضا على معصمها بكلتا يديه ويهم بالرضعة، وحول العذراء يقف اثنان من

الملائكة جبرائيل وميخائيل (شكل ٢١٤)، قد نجد المسيح وحول رأسه هالة باللون السماوى، بينما ترتدى العذراء ثوبا بنى اللون قاتما وعليه ثنايات مصورة باللونين البنى والأسود، ويبدو أن الرداء الخارجى يغطى الرأس ويتدلى على الأجناب. أما المسيح فيرتدى رداءا أبيض اللون يميل إلى الإصفرار من اسفل.. وتبدو العلاقة واضحة بين المسيح والأم من خلال قبضته على يد الأم، وإن كانت ملامح وجهيهما تتسم بالجمود وليس بها أى أسلوب عاطفى للمنظر فيما عدا قبضة الابن على يد أمه.

نجد أن العذراء تجلس على عرش باللون الأحمر مزخرف بفستونات حلزونية الشكل متناسقة مع تجويف الحنية باللون الأبيض. وبجانب العرش صور الفنان اثنين من الملائكة، وهما يرتديان ثيابا من طراز واحد يتكون من خيتون طويل باللون الأصفر مزخرف من الوسط بزخارف نسيجية حمراء متناسقة مع لون الرداء، وهنلك رداء خارجى هيماتيون باللون الأزرق السماوى مثبت من أعلى الكتف الأيمن يغطى منطقة الصدر ويتدلى إلى أسفل. وقد صور الفنان الجناحين بزخارف الريش باللون الأصفر الداكن حتى تتلاءم مع ألوان الحنية، أما ملامح الوجه للملاكين فتبدو محددة بخطوط خفيفة وخاصة العيون والأنف والفم الذى تعلوه ابتسامة خفية، أما الشعر فيبدو مصففا بفستونات ملتفة يحددها من الوسط شريط أبيض وهو يحيط بمحيط الوجه تقريبا. وترجع الصورة إلى النصف الثانى من القرن الخامس الميلادى.

على نفس نمط تلك الحنية تقريبا عثر على حنية أخرى (شكل ٢١٣) من سقارة فى الحجرة (١٧٢٥)، تصور العذراء جالسة ترضع طفلها السيد المسيح الجالس على ساقها الأيمن، وقد أوضح الفنان العلاقة بين الأم والابن بطريقة أكثر واقعية من الصورة السابقة، وذلك فى إمالة رأس الأم ناحية الابن، وقد عكس الفنان نفس الرؤية فى اتجاه نظرة الابن إلى أعلى فى مقابل نظرة الأم، وهى الرؤية الفنية عالية المستوى التى تمكن منها فنانو دير أرميا.

تختلف صورة تلك الحنية عن الصورة السابقة فى أن جدار الحنية الخلفى فى الصورة السابقة كان يحتله منظر العرش بالكامل. أما فى تلك الصورة نجد الفنان قد

قسم الخلفية إلى جزءين إحداهما علوى صغير صور بداخله صور نصفية للقديسين أخنوخ ΑΠΑ ΕΧΝΩΧ، أبا أرميا ΑΠΑ ΙΕΡΗΜΙΑΣ، أما الجزء السفلى فقد صور فيه الفنان بجانب العرش الملاكين جبرائيل وميخائيل.

وعلى الرغم من رجوع الصورتين إلى تاريخ متقارب وهو نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادى، إلا أن اسلوب تصويرهما يوضح أنهما ليسا لفنان واحد، فضلا عن استحداث أسلوب تصوير الميداليات التى تحتوى على رؤوس آدمية تشخص الاثنى عشرة فضيلة وتحيط بالإفريز الخارجى للحنية، وهى أقدم حنية لدينا استخدمت هذا الأسلوب، والذى حافظ عليه الفنان القبطى فى معظم حنايا الفن القبطى ولا سيما فى باويط.

ويجدر بنا الإشارة أن نشير لتلك الرؤوس التى تصور مجموعة من الفضائل المقدسة، ويلاحظ هنا اتجاه حدقة العين لدى الملائكة المصورين داخل الميدالية والتى تبدو مائلة يمينا ويسارا مع دوران الحنية. وهى سيمترية فنية تحسب للفنان، وذلك لإحساس المشاهد بملاحقة أنظار تلك الرؤوس دائما له (شكل ١٩٨).

من باويط وعلى الجدار الغربى للحجرة (٣٠) عثر ماسبيرو على حنية صورت نفس المنظر للسيدة العذراء جالسة على العرش ترضع المسيح، والحنية مهشمة تماما ولم يتبق من المنظر سوى رأس العذراء وحولها الهالة القرمزية، وقد كتب الفنان اسمها بالطغرا [monogram] [monogram]

حول رأسها، وتبدو الصورة متشابهة تماما مع صورة الحجرة (A) فيما تتصف بالجمود الفنى على الرغم من تأريخ تلك الصورة فى بداية القرن الثامن الميلادى (شكل ٢١٥).

ثانيا: النمط الثانى من صور حنايا حضن والدة الإله، تصور العذراء جالسة على العرش بين اثنين من الملائكة واثنين من القديسين المحليين، والعذراء فى هذه الحالة غير مرضعة للمسيح.

فمن الحجرة (١٧١٩) بدير أرميا بسقارة، نجد حنية صورت فيها السيدة العذراء وهى جالسة على العرش وطفلها يجلس على ساقها اليسرى وتسنده بيدها اليسرى واليمنى، والحنية مهشمة تماما وقد استطاع كويبل تحديد معالمها بواسطة الرسم للشخصيات المصورة. فنجد العذراء جالسة على عرش مزخرف وترتدى رداء أحمر اللون داكنا وحول رأسها هالة قرمزية اللون، والمسيح جالسا يرتدى رداء قرمزيا وحول رأسه هالة باللون الأصفر، وتبدو ملامح تصوير الثياب والوجوه بنفس الواصفات التى صورت بها فى النمط السابق والتى تتصف بالجمود الفنى والخطوط الغليظة وهى أحد أبرز سمات التصوير القبطى خلال القرنين السادس والسابع الميلادى وعلى جانبى العرش يقف الملاكان جبرائيل وميخائيل رافعين أيديهما مبتهلين ويرتديان خيتونا ابيض طويلا وعليه عباءة حمراء مثبتة من أعلى الظهر تتدلى إلى اسفل فى الوسط. وإلى جانب الملاكين نجد القديسين أرميا وأخنوخ على هيئة شيخين وحول رأسيهما هالة مستديرة، ويبدو أرميا إلى اليمين ويمسك كتابا مقدسا ويرتدى خيتونا ابيض طويلا وعليه هيماتيون قرمزى يغطى الصدر، وله شعر ولحية بيضاء.

وإلى اليسار نجد القديس أخنوخ يرتدى خيتون أبيض وفوقه هيماتيون أحمر اللون وله شعر ولحية بيضاء وترجع الصورة إلى بداية القرن السادس الميلادى (شكل ٢١٦).

على نفس نمط تصوير تلك الحنية صورت حنية أخرى من باويط بالحجرة الثالثة، وهى تنقسم إلى جزئين العلوى منها مهشم تماما ولم يتبق منه شئ يذكر، أما الأسفل فيصور العذراء جالسة فوق العرش حاملة طفلها المسيح الجالس على ساقها اليسرى وحول رأسه هالة قرمزية اللون ولم نعثر على رأس العذراء بينما نجد ردائها

أرجوانى اللون بخطوط سوداء بينما يرتدى الطفل رداء أبيض اللون، وبجوارها نجـــد اثنين من القديسين واقفين جهة اليمين يرتديان ملابس بيضاء ويمسك كل منهما بتاج التقديس وعصا تنتهى بصليب (شكل ٢١٧)، وترجع إلى منتصف القـــرن الســـادس الميلادى.

ثالثا: النمط الأخير من صور حنايا حضن والدة الإله، ما نجـــده مصـــورا فـــى الحجرة الثامنة والعشرين فى باويط، حيث صورت منظر للعذراء على العرش المرصع بالجواهر ترتدى عباءة تلتف حول جسدها بالكامل من الرأس حتى أطـــراف الأقـــدام باللون البنى المزخرف بخطوط سوداء، وتحمل فى يدها شـــكلا بيضاويـــا Clipeus باللون الرمادى يقف بداخله السيد المسيح طفلا صغير وحول رأسه هالـــة مســـتديرة عليها صليب باللون الأسود، وقد كتب حولها اسمه $\overline{IC}, \overline{XC}$ وبجوار العـــرش نجـــد ملاكين أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار يبدوان متشابهين تمامـــا، فملابســـهما بيضاء وعليها شرائط كلافى باللون الأصفر تزين الصدر وأســـفل الثـــوب والأكتـــاف وأكمام القميص، وحول رأسيهما هالة باللون البيـــض والأجنحـــة قرمزيـــة، ولـــون شعورهما باللون الأصفر الفاتح ومحدد باللون الأسود، ويمسك الملاكـــان فـــى اليـــد اليمنى مبخرة وفى اليسرى علبة خشبية ربما يحمل فيها البخور، وقد كتـــب الفنـــان بجوار سيقان الملاك الأيمن ΑΓΓΕΛΟΣΘΕΟΥ ملاك الرب، أما الملاك الأيســـر فكتب بجواره ΑΓΓΕΛΟΧΚΥΡΙΟΥ ملاك السيد وتعتبر تلك الصورة مـــن أروع صور باويط المصورة داخل حنية وترجع إلى نهاية القرن الســـابع الميـــلادى (شـــكل ٢١٨).

والمنظر بهذا المفهوم يصور العذراء وهى تحمل كينونة السيد المسيح وبجانبها ملاكان أحدهما خاص بلاهوت المسيح والآخر خاص بناسوته، يحقق المذهب القبطـــى الذى يعنى بناسوت ولاهوت السيد المسيح قبل مولده ويعترف بأن العـــذراء هـــى أم الإله والناسوت معا، إلا أننا من خلال الأسلوب الفنى للوحة وبالمقارنة مـــع الحنايـــا السابقة نجد اختلافا فى تصوير المسيح داخل شكل بيضاوى واقفا مما يجعلنـــا نشـــير

إلى كينونة المسيح قبل مولده وأن هذين الملاكين هما مبشرا العذراء بما يحملان له من كينونته التى ولد بها.

هذه الفكرة تعتبر من أسس تصوير منظر حضن أم الإله بأنماطها السابقة، إلا أن التطور الحادث فى أوضاع العذراء وطفلها المسيح والتى تحدثنا عنها ما هى إلا إثبات علاقة الأم بالابن الإله فى صورة أكثر واقعية وأعمق. وهو الأساس الجوهرى للمذهب القبطى الذى كان يقاوم صراعات طويلة وقوية خلال القرنين الخامس والسادس الميلادى فى محاولة لإثبات الطبيعة الذاتية لناسوت ولاهوت المسيح وأنهما اجتمعا معا قبل ولادته من العذراء.

من خلال ما سبق نجد أن المفهوم الموضوعى لصور العذراء على الرغم من التأثير المصرى لأسطورة إيزيس وحورس لا يخرج عن نطاق الأمومة ومراعاة الأم إيزيس (العذراء) لابنها حورس (المسيح) حتى يشب ويحقق الخلاص المنشود، ولكن بعد أحداث القرن الخامس الميلادى ومع بداية القرن السادس وظفت صورة العذراء وطفلها وظيفة أخرى خاصة بتمجيد المذهب المونوفيزيقى وتمجيد شخصية العذراء وإثبات علاقة الأم بالابن الإله من خلال تسابيح ترتل فى الصلوات اليومية مما لزم وجود صور تحاكى تلك التسبيحات لتعطى رؤية أعمق للمسيحى المتعبد.

٢- صور حنايا (حضن الأب)

تبرز لنا حنايا حضن الأب بصورة مميزة فى الفن القبطى، حيث تصور فى الجزء العلوى من الحنية السيد المسيح فوق عرشه محاطا بالكائنات غير المجسدة والمذكورة فى سفر الرؤيا "حزقيال"، هذا الجزء تقريبا لا يتغير فى معظم الحنايا .. الشهيرة بحضن الأب إما بصورة منفردة فى الحنية أو مع الجزء الأسفل الذى يصور العذراء فى وضع صلاة Orante وبجانبها الاثنا عشر رسولا واثنان من القديسين المحليين.

ويبين منظر المسيح هنا عظمته كـ "ضابط الكل – بيبا توكراتور ПІПАVTOKPATOP – لما لها من أهمية طقسية كبرى فى الخدمة اليومية للكنائس القبطية. وفيها يظهر المسيح جالسا على العرش المحمول فوق مركبته النارية ويحيط به اثنان من الملائكة والرموز الأربعة غير المتجسدة. هناك حنايا أخرى عثر عليها فى سقارة وكوم أبوجرجا وكاليا، وهى تمزج بين منظر المسيح كضابط الكل وبين الفكر الرمزى المصور، وفيها نجد المسيح جالسا على العرش داخل حنية صغيرة يحتل جدار الحنية بالكامل منفردا. من هنا نخرج بنوعين للموضوعات التى ترمز لحضن الأب فى الفن القبطى، أحدهما يحمل الصفة الطقسية والتى يطلق عليها حنايا حضن الأب، أما النوع الثانى فهو يحمل الصفة التذكارية من الناحية الفنية، إلا أن انتشارها فى الأخيرة كان مرتبطا بأمور طقسية خاصة بالعبادات الرهبانية. ويمكن توضيح ذلك بصورة أوضح من خلال الأمثلة التالية:

أولا: اشهر النماذج القبطية الأصلية لصور الحنايا هو النموذج الذى صور فى باويط فى الحجرة السابعة عشر على جدارها الشرقى (شكل ٢١٩). ففى داخل تجويف الحنية من أعلى نجد ميدالية دائرية الشكل بحجم كبير فى المنتصف صور فى داخلها صليب باللون الأصفر، وهو يرتدى ثوبا أصفر من أسفل وفوقه عباءة ملتفة حول جسده تماما باللون الأرجوانى، ويجلس فوق وسادة باللون القرمزى الداكن وموضوعة فوق عرش مزين ومرصع بالجواهر ويضع قدميه فوق درج صور بشكل متوازى للإيحاء بالمنظور، ويحمل المسيح فى يده اليسرى كتابا مقدسا ظهرت على صفحتيه المفتوحتين لكلمات قبطية (ΟΑΓΙΟΣ, ΟΑΓΙΟΣ, ΟΑΓΙΟΣ) ومعناها (قدوس قدوس قدوس)، أما اليد اليمنى فيرفعها إلى أعلى مشيرا إلى علامة النصر أو الخلاص أو المباركة. هذا الإطار الدائرى بالكامل محمول فوق أربع عجلات مصورة أسفل الإطار على هيئة دوائر صغيرة بداخلها صليب والعجلات تسير تحت لهيب مشتعل يشبه البساط. هذا التكوين محاط من أعلى وأسفل بأربعة أجنحة باللون الأصفر ومزخرفة بخطوط حمراء وتنتشر عليها العيون، وبداخل كل جناح منها صور

الفنان أحد المخلوقات الأربعة الملازمة لشخص المسيح والمعبرة عن سماته الشخصية، ففى الجانب الأيمن فى الجناح الأسفل رأس ثور، والجناح الأعلى رأس نسر، وعلى الجانب الأيسر من الجناح الأسفل رأس أسد، والأعلى رأس إنسان. وعلى جانبى الميدالية صور الفنان اثنين من الملائكة ينحنى كل منهما فى اتجاه المسيح ويحمل إناء دائريا محمولا فوق قطعة من القماش قرمزية اللون، أما الأجنحة فهى باللون الأخضر والأبيض، وأسفل كل ملاك صور الفنان ميدالية بها صورة نصفية لأحد القديسين أو لتشخيص لأحد الفضائل بدون كتابة لغوية. وربما رسمت من أجل ملئ الفراغ الناتج بين حدود الملاك وحدود إطار العرش، ويلاحظ أن أرضية الحنية ملونة باللون السماوى الفاتح تعبيرا عن السماء والوجود السماوى للمسيح حيث يعبر المنظر بالكامل عن عبور المسيح بواسطة العرش المحمول فوق العجلات إلى ملكوت السماء.

يفصل بين الجزء العلوى والسفلى إفريز باللون الأحمر، وقد صور الفنان فى الجزء السفلى صورة العذراء تقف اسفل العرش مباشرة رافعة يديها إلى أعلى مبتهلة أو فى حالة صلاة **Orante** وترتدى ثوبا أرجوانى اللون ويحيط بالأكتاف وحول الرأس شال من نفس اللون، وعلى جانبى الرأس كتب الفنان حروف اسمها بطريقة المنوجرام

وهى تقف بين مجموعة من تلاميذ المسيح يبلغ عددهم اثنى عشرة تلميذا بجانب تصوير أحد القديسين المشهورين بالمنطقة. هذا هو النهج الذى سار عليه الفنان القبطى فى تصوير الحنايا حيث اعتاد تصوير أحد القديسين المعروفين فى المنطقة "معاصرا" بجانب الاثنى عشر رسولا تلاميذ المسيح حتى يكون حافزا للرهبان وكناية عن مدلول التكريس للكنيسة المقامة فيها الحنية. ونرى القديس الأول إلى اليمين يمسك مفتاح الفردوس وهو ما تشير إليه الأناجيل على أنه الرسول بطرس حامل لواء المسيح وأكبرهم مكانة وتقربا للمسيح، بينما نجد باقى القديسين يحملون كتابا مقدسا مرصعا بالجواهر وهى من نفس صفات كتاب المسيح والتى تعبر دائما لحاملها

انتقاله إلى الملكوت السماوية برفقة السيد المسيح الذى أعطاه هذا الكتاب، نلاحظ أن جميع التلاميذ مصورين بزى موحد مع اختلاف ألوانه بصفة خاصة فى العباءة الخارجية التى يرتديها كل قديس فوق الخيتون، ولهم هالات مستديرة باللون القرمزى محددة بإطار أسود اللون، نلاحظ أيضا أن عدد الواقفين ثلاثة عشر رسولا فعلى يمين العذراء ستة من الرسل، بينما على يسارها نجد سبعة، والشخص السابع هو القديس المحلى وقد ميزه الفنان بأنه يمسك كتابا غير مزين بالجواهر ومعه لفافة تشبه ورق البردى وهى كناية على أنه لا يزال حيا ويؤدى رسالته ولم ينل شرف ملكوت السماء مثل باقى الرسل. وقد كتب الفنان جهة اليسار ΠΕΝΪΟΤΕΝΑΠΟΧΤΟΛΟΣ + "نحن الآباء الرسل". أما خلفية المنظر فهى عبارة عن أشجار لثمار البرتقال، ونلاحظ أن الفنان جعل هناك إفريزا سفليا محددا للقديسين وقد أبرز ناحية منظورية فى تصوير الظلال الخلفية للأقدام الواقفة معا يوحى للمشاهد بتصوير أرضية، وترجع تلك الحنية إلى القرن السادس الميلادى.

وقد عثر أيضا فى باويط على حنية أخرى تمثل نفس المنظر السابق لحضن الأب تماما، مع ملاحظة أن الأسلوب التصويرى فيها يتسم بالدقة والوقار إلى حد ما وبصفة خاصة فى تصوير عرش المسيح ووجهه الذى يبدو رجلا ناضجا وليس شابا كما فى صورته السابقة، بينما التزم الفنان بكافة العناصر المميزة للجزء العلوى من الحنية السابقة. هناك اختلاف آخر فى أن العذراء ليست واقفة ولكنها جالسة على عرش مرصع بالجواهر ويجلس على ساقها الأيسر المسيح طفلا ناضجا وحول رأسه هالة قرمزية اللون، أما العذراء فهى ترتدى رداءها المعروف باللون الأرجوانى الداكن وحول رأسها هالة باللون القرمزى. وحولها يقف تلاميذ المسيح الاثنا عشر واثنان من القديسين المحليين جهة اليسار القديس (الأبا) بولس الباسيلى والثانى جهة اليمين وهو الأبا نبرهو "أبو تفر". (شكل ٢١٨)

أيضا من الاختلافات الهامة فى اللوحة أن الملاكين ميخائيل وجبرائيل اللذين يحيطان بعرش المسيح لم يمسكا الإناء المصور فى الحنية السابقة، فتبدو أيديهم

خالية وإن كانت فى نفس وضع الصورة السابقة، ومن خلال المقارنة مع الحنية السابقة وحنية سقارة يمكن تأريخ تلك الحنية بالنصف الثانى من القرن السابع الميلادى وفقا للاختلافات الوضعية فى الصورة والأسلوب الفنى المميز.

مما سبق يتضح لنا وحدة الرؤية الموضوعية فى الأمثلة السابقة وهو الأمر الذى جعلنا نسعى فى البحث عن أصل لتلك الأعمال، وهل كانت مستوحاة من عمل فنى قديم؟ أو هى رؤية فنية من إبداع الفنان القبطى لخدمة عقيدته ثم نهج على أساسها الصور السابقة.

أما فى باويط فقد كان الفاصل بين الجزئين أمرا محيرا للعلماء فى تفسير مقصد هذا الموضوع، ويرجع ذلك لأن الفنان القبطى هو مبدع هذا التخيل وليس متأثرا بصورة مخطوط رابيولا الذى يرجع لفترة متأخرة عن تأريخ الصورة الأولى ببداية القرن السادس الميلادى، من هنا ذهب بعض العلماء إلى تأكيد مقصد المنظر بأنه الصعود الإلهى للمسيح، ومنهم من ذهب أنه المجئ الثانى للسيد المسيح فى اليوم الآخر، وآخرون اعتقد بأنه يعبر عن الفكرة اللاهوتية التى تجسد السيد الحكم الذى سوف يأتى ويحكم آخر الزمان (شكل ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢).

فإذا اعتقدنا أنه منظر الصعود الإلهى فلماذا كانت حالة الاستقرار والهدوء الواضحة فى الصور، ولماذا صورت العذراء جالسة على العرش تحمل طفلها السيد المسيح بينما صورته أعلاها تشير بصعوده، فهذا الاختلاط لابد أن يكون له تفسير آخر، نفس الشئ بالنسبة للاعتقاد وبالمجئ الثانى للسيد المسيح فى اليوم الأخير، أما الاعتقاد بأنه السيد الحاكم الذى سوف يحكم آخر الزمان فهو تفسير لاهوتى للمنظر يبتعد عن وظيفة الصورة ضمن الطقوس اليومية للكنائس القبطية.

وفى اعتقادنا أن وظيفة الرؤية الموضوعية المصورة فى حنايا باويط لابد أن توظف من خلال مناقشة كافة الرموز المصورة فى الحنية وما هو مقصدها فى المذهب القبطى.

إن رغبة فنان باويط فى الفصل بين الجزئين العلوى والسفلى يؤكد استقلالية الموضوعين، ونستدل على ذلك من تنوع صور العذراء فى تلك الحنايا على نمطين أحدهما فى وضع صلاة والأخرى جالسة على العرش تحمل طفلها المسيح.

من هنا فإن الموضوع العلوى خاصة بموضوع الصعود الإلهى أو المجيء وكلاهما يمكن أن يتطابق مع المنظر، ويمكن أن نؤكد ذلك فى صورة المسيح التى عثر عليها فى باويط أيضا صاعدا للسماء ويبدو الجديد هنا أن المنظر بالكامل مصور داخل الحنية فقط دون المعتاد من تصوير العذراء والملائكة والاثنى عشر رسولا، مما يؤكد أن الفنان رغب فى تصوير منظر الصعود (أو المجئ الثانى) منفردا ومن هنا اكتفى للتعبير عنه بصورته على العرش الذى تحمله العربة ذات الأربع عجلات وتحيط بهما الرؤوس غير المجسدة.

يحمل الجزء العلوى من الحنية رموزا كثيرة اختلف العلماء فى تفسيرها، من أهم تلك الرموز والتى أصبحت ضمن الطقوس الخاصة بالخدمة اليومية، هى رموز الإنجليين الأربعة أو ما يطلق عليها "الأربعة مخلوقات غير المتجسدة"، طبقا لرؤيا حزقيال النبى والتى كانت تحيط بالعرش الذى يجسد عليه المسيح وهى وجوه الإنسان والأسد والثور والنسر، وقد اتفق رجال الدين المسيحى على اعتبار أن وجوه تلك الكائنات رموز شخصية تعبر من الإنجليين الأربعة مرقس ولوقا ومتى ويوحنا، حيث يرمز وجه الإنسان للقديس متى وذلك لأنه بدأ إنجيله منذ نبُوة النبى إبراهيم حتى ميلاد المسيح، والثانى الأسد رمزا للقديس لوقا الذى بدأ إنجيله بقصة زكريا الكاهن ومولد يوحنا المعمدان، أما وجه النسر فيرمز دائما للتجديد والتجديد خاص بإنجيل القديس يوحنا الذى خطى طريقا جديدا فى كتابة إنجيله باتباعه للفكر اللاهوتى ومن هنا اعتبر تجديدا ورمز له بالنسر (شكل ٢٢٤).

ولكن بالرغم من سيطرة تلك الفكرة عند الكثير من علماء اللاهوت والدين المسيحى، إلا أننا نجد لها تفسيرا آخر ربما يكون اقرب إلى الصواب، ففى نص حزقيال يصف تلك الحيوانات بأنها مجنحة ومختصة بالتسابيح ليلا ونهارا وهم

مقربون جدا للرب، فى حين يصف يوحنا فى إنجيله "وخر الأربعة الحيوانات وسجدوا لله الجالس على العرش قائلين آمين" مما يوحى بكونهم ملائكة مختصين بتلك الأشكال التى يجسدونها وبذلك يكونوا بعيدين كل البعد عن وصفهم بالإنجليين الأربعة، ذلك لأن القصة والرموز المصورة مستوحاة من العهد القديم طبقا لرؤيا حزقيال وتم توظيفها فى الفن القبطى لتخدم الغرض المقصود وهو مكانة "المسيح السماوية أو بالمعنى العقائدى " التجسيد الإلهى للسيد المسيح"، ومن ثم فإن الرموز الأربعة هنا تجسد اختصاصات الملائكة بأجناس البشر والوحوش والبهائم والطيور، حتى يتحقق استمالة عناصر الطبيعة فى صورة شخوص تحيط وتخر ساجدة للسيد المسيح وهو المفهوم الذى استساغه يوحنا فى إنجيله.

من هنا نجد أن التشكيل المزدوج بين عناصر رمزية من العهد القديم وأخرى من العهد الجديد مرتبطة برسومات حضن الأب فى الكنائس القبطية المبكرة، من أجل إثبات العقيدة والمذهب القبطى حيث ربط الفنان بين صورة العذراء والدة الإله الجالسة أو الواقفة بين الرسل على أنها تجسيد للناسوت الخاص بالمسيح، أما صورته العلوية بما تحمله من رموز مختلطة من العهدين فهى تجسد لاهوت المسيح السماوي، من هنا وعلى الرغم من استقلال المنظرين تماما إلا أنهما يجتمعان معا تحت مفهوم واحد خاص بالخدمة اليومية فى الكنائس القبطية والتى أصبحت تضم تلك الرؤية كمبدأ إيمانى من وجهة نظر الكنيسة القبطية من خلال عقيدتها وأسرارها.

مما تقدم يمكننا الجزم بأن صور (حضن الأب) لوحة فنية قبطية صميمة مستوحاة من تشكيل مزدوج يجمع رموزا من العهدين القديم والجديد، صاغها الفنان بتلك الكيفية حتى تساعد على خدمة العقيدة القبطية وتحقق المفهوم الجوهرى الذى يجمع بين لاهوت المسيح وناسوته وأنهما اجتمعا بداخل العذراء قبل الولادة، وهو التمجيد الذى يتلى فى الكنائس القبطية يوميا يتولى فيه تمجيد العذراء مريم مع طفلها شارحين التجسد الإلهى من خلال نبوءات العهد القديم الذين أشاروا لهذا المفهوم من قبل ووصفهم لرؤيا حزقيال ونبوءات أشعيا وأرميا وايليا، مع استخدام رموز العهد

القديم بتمثيلها حتى يتحقق ذلك المفهوم، ومن بين تلك الرموز كانت الحيوانات الأربعة غير المتجسدة وتابوت العهد وسلم يعقوب والمركبة النارية وعليقة موسى والنار التى داخلها، فهى رؤية مزدوجة تميزت بها صلوات الكنيسة القبطية والشرقية بينما تفتقدها الكنائس الغربية.

ثانيا: هناك مجموعة من الحنايا ظهرت فى الفن القبطى تصور المسيح جالسا على عرشه حاملا كتابه المقدس مصورا منفردا داخل الحنية بدون المركبة النارية أو المخلوقات الأربعة، والغريب فى الأمر أن تلك الحنايا كانت ذات أحجام صغيرة وتفتقد للإطار العام للحنايا السابقة من ناحية الحجم أو الزخارف الخارجية، والتفسير المنطقى لتلك الحنايا مرتبط بأماكن تواجدها حيث عثر عليها فى معظم قلالى الأديرة الخاصة بالرهبان، ومن ثم كانت تمثل عاملا نفسيا قويا تجاه الراهب الذى يقف وجها لوجه مع صورة المسيح، ومن هنا فسرت على كونها حنايا خاصة بالتوبة أو التسابيح أو الأدعية الخاصة برهبان الأديرة.

فمن دير أرميا بسقارة فى الحجرة رقم (٧٠٩) على الحائط الشرقى عثر على حنية صور فيها المسيح جالسا على العرش منفردا فوق وسادة مزخرفة بزخارف هندسية يليها إلى أسفل العرش باللون الأحمر ومزخرف بالجواهر والأحجار الكريمة، أما خلفية الحنية فهى باللون الأبيض وينتشر عليها دوائر سوداء اللون بداخلها أشكال زهور باللون الأبيض. أما العرش فمحاط بشكل بيضاوى باللون الأسود يفصله عن الميداليات التى تحمل صورا نصفية للملائكة والمنتشرة على الجدار الجانبى للحنية من الداخل (شكل ٢٢٥). والمسيح هنا يرتدى رداءا أرجوانى اللون فوقه عباءة باللون القرمزى، ويمسك الكتاب المقدس المزخرف بالجواهر بيده اليسرى، ويشير بعلامة الخلاص أو التكريس بيده اليمنى، وقد نجد له لحية غزيرة وشعر طويل اسود خلف الرأس، وتحيط برأسه هالة مستديرة بداخلها صليب مزخرف باللونين الأبيض والأحمر.

وتبدو ملامح التصوير هنا معبرة عن أسلوب القرن السادس الميلادى لما تحمله الصورة من سمات غليظة فى الخطوط وفى إبراز ملامح الوجه، وفى معالجة الثياب تذكرنا بصور باويط وكوم أبو جرجا.

من كاليا فى الحجرة رقم (١٢) عشر على تجويف حائطى فى الجدار الشرقى يشبه الحنية بداخله صورة الصليب مزركش بتكوينات هندسية. وقد اختلفت صورة السيد المسيح النصفية التى تمثل محور تقاطع الأضلاع الأربعة للصليب وكأنه منها فى صورة نصفية نادرة، وقد صوره الفنان وحول رأسه هالة بداخلها صليب ويرتدى ثوبا أرجوانى اللون ويمسك بيده اليسرى كتابه المقدس ويشير باليمنى بعلامة النصر أو التكريس أو المباركة، وترجع الصورة إلى نهاية القرن السادس الميلادى (شكل ٢٢٦).

مثال آخر من كوم أبو جرجا فعلى الحائط الغربى للحجرة السفلية عثر على جزء دائرى مصور عليه السيد المسيح وسط تكوين دائرى وحول رأسه هالة قرمزية اللون بداخلها صليب، وقد راعى الفنان انخفاض مستوى الرأس من المنتصف حتى يبدو الذراع العلوى من الصليب واضحا خلف الرأس، فجاء تصوير الرأس وتسريحة الشعر بصورة غريبة وجديدة، أما وجه المسيح فيبدو مصورا بمنظور أمامى ذى عينين واسعتين وحدقة حمراء اللون كبيرة، وأنف طويلة مستقيمة وشارب خفيف باللون الأحمر الداكن، أما اللحية والشعر فهى باللون الأسود، وترجع الحنية إلى القرن السادس الميلادى (شكل ٧٥).

آخر الأمثلة لهذا النوع من باويط فى الحجرة الثانية والثلاثين، وهى تصور ميدالية كبيرة يمسك بها اثنان من الملائكة يرتدى كل واحد منهما رداء أبيض وعباءة بيضاء بنقط حمراء وحول رأس كل منهما هالة رمادية اللون ويمسك الملاكان بأيديهما أطراف الميدالية، ويحتل صورة المسيح الإطار الدائرى للميدالية بملامح بيزنطية الطابع فى الوجه المستطيل واللحية الطويلة والشعر المسترسل خلف الظهر وحول رأسه هالة قرمزية اللون بدون صليب، الأمر الذى يقودنا إلى اعتباره شخصا

آخر، ولكن صورة الحمل المصورة داخل الدائرة الرمادية قد تحسم الأمر أنها صورة المسيح فضلا على عثورنا فى الجانب المقابل لصورة الحمل وعلى حرف $\overline{H}$ وهى طغرا مختصرة عن اسم يسوع فى اللهجة الصعيدية IHCOYC (IHC). وقد أشار كليدا "Cledat" أن تلك الحنية تمثل صورة للمسيح متأثرة بالفن وأنه قد عثر على نماذج مهشمة تحمل نفس الملامح ورمزية الحمل بدلا من الصليب وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادى وبداية الثامن الميلادى (شكل ٢٢٧، ٢٢٨).

من الناحية الفنية، يجدر بنا الإشارة هنا إلى أن صورة السيد المسيح فى الفن المسيحى اتخذت شكلين شبه معممين، الأول يطلق عليه الشكل ذو الطابع الهللينستى والمتأثر بصور الآلهة الوثنية (أبوللو ومارس) والأبطال الرياضيين من حيث الوجه الشاب بدون لحية والشعر القصير وهو الأسلوب الأقدم تأريخيا، حيث استخدم فى صور المقابر الرومانية المسيحية المبكرة، وهذا الأسلوب له تفسيرا فى صور الكنيسة القبطية فهو يعبر عن الوجود السماوى للمسيح أى الوجود غير المادى وعادة ما صور الوجه بألوان مضيئة على خلفية داكنة اللون للتعبير عن قدوم الشخصية السماوية للمسيح. هذا الأسلوب متأثر إلى حد ما بالطابع الهللينستى وقد استغل فى تصوير المسيح منفردا أو داخل حنية يعتلى العرش.

أما الشكل الثانى فهو يصور المسيح بلحية وشعر كثيف مسترسل على الأكتاف ويبدو فيه كرجل كبير، وهو يعبر عن الوجود المادى أى وجود السيد المسيح على الأرض وهو ما أتبعته صور المسيح الخاصة بقصص معجزاته والأحداث الخاصة بسيرته الشخصية.

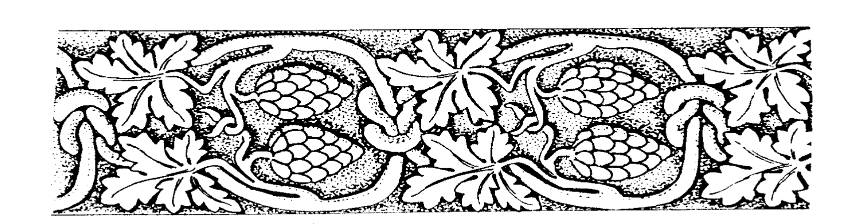
نلاحظ أن الفنان القبطى قد مزج بين الأسلوبين فى صور السيد المسيح، ويرجع ذلك لما مر بالفن القبطى من أحداث دينية أثرت كثيرا على مفهوم الصور وأصبحت صورة المسيح صورة اعتبارية ليست ذات مفاهيم خاصة بالشخصية السماوية أو المادية، والدليل على ذلك تنوع صور السيد المسيح فى معظم الحنايا التى شرحت من قبل ما بين تصويره كشاب أو كرجل ناضج، إلا أن الفنان القبطى قد حافظ على

أسلوب فنى مميز منذ نهاية القرن الخامس وحتى نهاية القرن السابع الميلادى والذى يحاول فيه الابتعاد عن المؤثرات الهللينستية أو الرومانية مما يهدد الطريق بوجـــود مؤثرات بيزنطية وسورية ظهرت بصورة واضحة فى تصوير تلك الحنايا.

خلاصة القول، أن الحنية القبطية كانت تخدم أغراضا طقسية ملازمة أو مكملـــة للصلوات والتراتيل اليومية فى الكنائس القبطية والأديـــرة، كمـــا أنـــها كـــانت مـــن الضروريات الخاصة للرهبان من أجل التسابيح أو الدعاء أو التوبة.

وقد كان للتأثير اللاهوتى فى الدين المسيحى دور هام فى ظهور تلـــك الصـــور داخل الحنايا والتى يمكن تحديد بدايتها منذ منتصف القرن الخامس عقب قرار مجمـــع خلقدونيا والعداء الذى ظهر بين الكنيسة الرومانية والقســـطنطينية وبيـــن الكنيســـة القبطية والتى على ضوئها وظفت معظم الموضوعات لخدمة المذهـــب المونوفـــيزيقى والتى كانت تمثل طقسا دينيا هاما يتلى يوميا لتمجيد أم الإله وأم المســـيح بطبيعتـــه اللاهوتية والإنسانية.

هكذا كان الحنية فى الفن القبطى وموضوعاتها التى ارتبطت بـــالمذهب القبطـــى وعقائده ورموزه ارتباطا كاملا نابعا من التشكيل المزدوج لعنـــاصر العـــهدين القديـــم والجديد. فى حين كانت الحنية فى الفن الغربى المسيحى متأثرة إلى حد ما بمذاهـــب الكنيسة الرومانية والقسطنطينية بجانب بعض الكنائس التى تدين بـــالمذهب القبطـــى وسارت على نهجه وزخرفة حناياه.





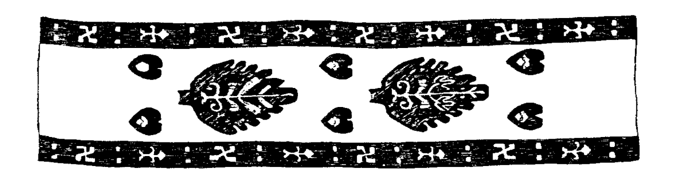
الفصل الخامس

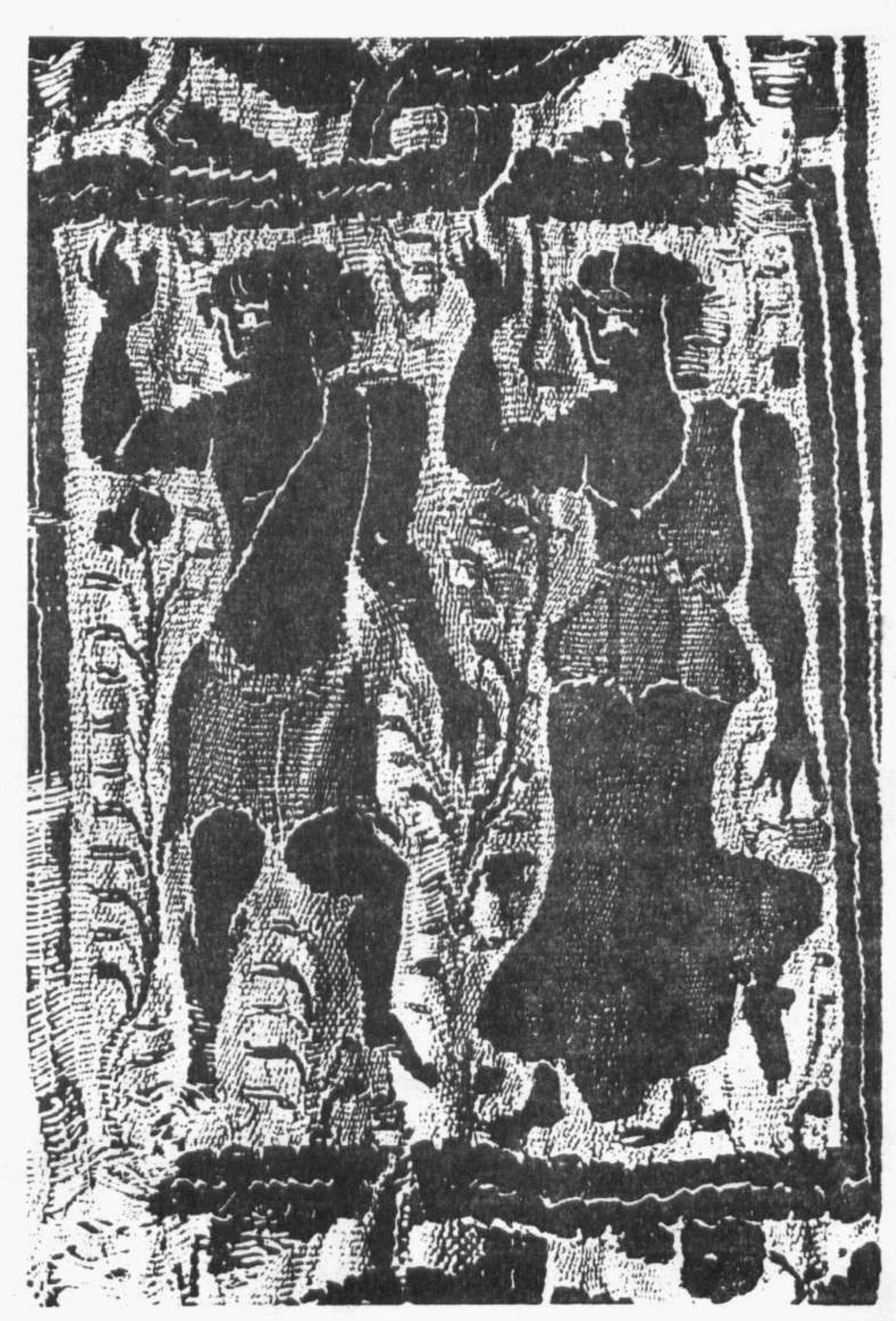
فن النسيــج القبطـــى

تقديم

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى





قطعة نسيج قبطي ، جزء من كفن متوفى عليها منظر من الاحتفالات الديونسية

القرنين الثالث و الرابع ٠م ٠المتحف القبطي

فـــن النسيـــج القبطـــى*

تقديم

تعتبر المنسوجات القبطية من أكثر الذخائر الأثرية الباقية لدينا والمنتشرة فـــى معظم المتاحف المصرية والعالمية، فقد لا يخلو متحف من الاحتفاظ بمجموعة كبـــيرة أو صغيرة من تلك المنسوجات القبطية. وإذا كان فن النحت والتصوير قد ساهما فـــى تكوين ملامح الفن القبطى عموماً وعبرا عن ذاتية الشعب المصرى، فإن فن الزخارف النسيجية وصناعة النسيج قد أدت الدور الأكبر فى انتشار وتثبيت أوتار الفن القبطـــى فى مراحله المختلفة.

* مراجع هذا الفصل فى الصفحات من ٣٤٧ - ٣٥٣.

والنسيج فن له خصائصه الفنية والصناعية المميزة والتى مارسها المصريون القدماء منذ العصور الأولى بمراحله الأولية، ثم تطور كصناعة محلية منذ العصرين اليونانى الرومانى فى مصر، حتى أن المؤرخين الإغريق والرومان قد أشادوا بتلك الصناعة فى مصر وتفوق المصريين فيها، وهو الأمر الذى يؤكد على أنها صناعة متوارثة وراسخة فى المجتمع المصرى.

إلا أن هذه الصناعة شهدت ازدهاراً كبيراً منذ دخول المسيحية إلى مصر، ويبدو أن الاحتلال الرومانى جعل المصريين يهتمون بتلك الصناعة اليدوية وزخارفها لتشهد المزيد من التطور فى الصناعة ذاتها والمواد الصناعية المستخدمة مثل الكتان والصوف والحرير وأسلوب الزخرفة والألوان المستخدمة، وقد عرف كل هذا بالمنسوج القبطى فى مصر خلال الفترة ما بين القرن الثالث الميلادى وحتى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين.

ومنذ القرن الخامس الميلادى تقريباً أصبح للمنسوج القبطى شهرة عالمية فاقت كل التصورات آنذاك، إلا أن هذا الفن لم يحظ باهتمام كبير من جانب علماء الآثار بقدر اهتمامهم بالمنقولات الأثرية الأخرى، ويرجع ذلك إلى أن تلك المنسوجات أصبحت فى وقت ما غنائم سُلبت أثناء الحفائر الأثرية وغير الأثرية وبصفة خاصة فى المقابر المقامة على مشارف المدن الصناعية الكبرى للنسيج فى العصرين القبطى والإسلامى، مثل الإسكندرية والفيوم وأسيوط وأخميم وأنتينوى وأرسينوى وأوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا وتانيس وأشمون وغيرها من تلك المناطق، وقد أدى هذا السلب إلى الاتجار بتلك القطع بعد تقسيمها إلى قطع صغيرة تفقد فى النهاية أى أثر ينم عن نشأتها وتضع الباحثين أمام صعوبات عديدة خاصة بتجديد مركز الصناعة وتحديد تأريخ مناسب للقطعة.

ولكن لم يحن الوقت بعد للوصول إلى تأريخ دقيق ومحدد لإنتاج قماشاً ما، فالأزمنة التاريخية للنسيج القبطى سواء الذى يرجع إلى الفترة المسيحية أو العصر الإسلامى المبكر لا تزال تتراوح ما بين قرنين أو ثلاثة قرون لتأريخ القطعة الواحدة، وقد يرجع ذلك لعدم توافر الاختبارات المعملية الأكثر دقة، فضلاً عن افتقارنا إلى

عملية التسجيل الدقيق المنظم للحفائر الأثرية وبصفة خاصة قطع النسيج المكتشــــفة بها. فعلى سبيل المثال، نجد عدم تسجيل مصدر القطع أو مكــــان العثــور عليـــها أو تسجيل ما يواكب اكتشاف القطعة من مقتنيات أثرية تفيد فى تأريخــــها، كذلــك نــزع العملات أو الإشارات المعدنية أو الخرزية المعلقة بالثياب والتى تحمل دليلاً تفيد فـــى عملية التأريخ، كذلك احتفاظ بعض الأثريين والأثرياء الأجانب بمعظم القطع المكتشــفة والإتجار بها فيما بعد، مما يفقد القطعة أهميتها التاريخية والأثرية، فضلاً عن أنه قــد جرت العادة إلا يكتب على المنسوج القبطى نصوصاً تشير إلـــى تواريــخ أو أمــاكن الصنع المتداول وذلك بالمقارنة بالمنسوج الإسلامى الذى ساعد الأثريين كثـــيراً فـــى تحديد التاريخ والطراز الخاص به فى مصر آنذاك. لذا فإن عملية التأريخ للمنســوجات القبطية حالياً تعتمد على أساس من الدراسة المقارنة التفصيلية، وملاحظة التطابقـــات فى الأسلوب والطرق الفنية والصناعية المستخدمة مع مقارنتـــــها بقطـــع أخـــرى أو مقارنة زخارفها بزخارف نحتية أو رسومات جدارية تحمل نفس الأسلوب الفنى، وهو المنهج الذى سار عليه معظم علماء الآثار المتهمين بدراســـة المنســوجات القبطيـــة والإسلامية المبكرة فى مصر.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

يمكن اعتبار أن صناعة المنسوجات فى مصر نوعاً من الموروثـات الشـعبية، التى ارتبطت بالعادات والتقاليد المصرية، أكثر من ارتباطـها بـالمتغيرات التاريخيـة والسياسية الحادثة آنذاك، فالنسيج حرفة لها مذاق خاص وتراكيب معينة خاصة جـداً، وتبدو درجة خصوصيتها فى كونها حرفة يمكن أن تجدها فى كل بيت فى مصر، يعمل عليها كل فرد من أفراد المجتمع دون حاجة لمستوى معين من التعليم والثقافة، فـهى حرفة خاصة لمقومات حياتية بسيطة، وبالتالى انعكس ذلك بصورة كبيرة على ظروف تطورها وكذلك أنماط وأساليب زخرفتها من ناحية الخط واللـون والشـكل والرمـوز والروح البيئية الشعبية، فيمكن القول بأن فن النسيج القبطى قد نجد فيـه الشـخصية البسيطة، العنيدة، الجريئة، صاحبة الذوق الفنى واللونى المتناسق النابع مـن البيئـة المحيطة بها، كما أنها غلفت ذلك برمزية قوية مستترة نابعة مـن كيانـها العقـائدى المحلى، فكل تلك الصفات يمكن بسهولة أن نجدها عندما ندرس أنماطاً معينة من فـن النسيج المصرى فى عصوره المختلفة ولا سيما فى الحقبة المسيحية. ومن البديـهى أن يكون للمصريين القدماء السبق فى استخدام تكنيك عالى المستوى فـى صناعـة النسيج ، إلا أن أهم تلك التجارب الفنية هى استخدام أنواع متعددة من الخيوط معاً فى نول واحد، وهو الأمر الذى بدأ باستخدام الكتان وخيوط التيل وخيوط القنـب (التـى تصنع منها الحبال) ثم تلتها التجارب الخاصة بصناعة الصوف وغزله وجدله خـلال العصر البطلمى. وقد تمخض عن ذلك تطور مهارات فنية متعددة ومتخصصة بعـد أن انتقلت الحركة الصناعية للنسيج من الكيان المحلى الخاص إلى الكيان العام فى وجـود مصانع منطقة مملوكة من قبل الدولة، فعلى سبيل المثال فى أرسينوى تدلنا المصـادر على وجود ما لا يقل عن ثمانية عشر نوعاً مختلفاً من التخصـص الفنـى لصناعـة النسيج، وهو يدل على أهمية تلك الصناعة فى مصر ولا سيما فى العصرين البطلمـى والرومانى.

وقد أدى وجود الكتان فى مصر كحرفة زراعية هامة إلى ازدهـــار المنســوجات الكتانية منذ العصر الحجرى الحديث وحتى العصر البطلمى، فقد أدى الكتان دوراً هاماً فى الحضارة النسيجية لمصر القديمة لما يمتاز من متانة ونعومة فاستخدم للملابـــس الملكية وملابس الكهنة والأمراء وكبار القوم، كذلك وُجدت خيوط الصوف التى تعتـــبر من الخيوط غالية الثمن فى مصر آنذاك، وإن كان استخدامها فى العصر الفرعونى قد اقتصر على الزخارف الشريطية والخطية للثياب المنسوجة من الكتان، إلا أن ازدهاره الحقيقى كان فى العصر المسيحى فى المنسوج القبطى، فتعـــددت ألوانـــه وزخارفـــه واستخدم كنوع مميز من الطراز القبطـــى. ويمكـــن إضافـــة المنســـوجات القطنيـــة والحريرية التى عرفت فى مصر خلال العصر البطلمى ويحتمل أن تكون وافـــدة مـــن الهند أو الصين، إلا أن ازدهار المنسوجات الكتانية والصوفية قد طغـــى علـــى بقيـــة الأنواع. لقد كان ازدهار استخدام الخيوط الصوفية فى النسيج القبطى أثره البالغ فـــى عملية التأريخ وبصفة خاصة فى الفترة ما بين القرنين السادس – التاسع الميلاديين، حيث أنتجت مصانع النسيج أرقى أنواع الخيوط الصوفية واستخدمت كذلك تكنيك عـــال المستوى فى طريقة نسجه مع خيوط الكتان والقطن والحرير، الأمر الذى نتـــج عنـــه تطور رائع فى فن الزخارف وتنوع فى استخدام الألوان ودقة فـــى حســـم خطـــوات تدريجها ولا سيما فى صور البورتريهات أو المناظر الطبيعية.

وكان لاحتكار الدولة البطلمية والرومانية لمصانع النسيج دافع لظـــهور أنمـــاط محلية من هذه الحرفة، وتحولت فى القرن الخامس مناطق كثـــيرة كمعـــامل لإنتـــاج المنسوجات المحلية فى مدن مثل أخميـــم وأنتينـــوى وأوكســـيرينخوس وأرســـينوى وفلادلفيا، بالإضافة إلى المركز الرئيسي فى الإسكندرية الذى كان مزدهراً على عـــهد الإمـــبراطور ثيودوســـيانوس مثـــلاً حوالـــى ٤٣٨م ويعـــرف باســـم جانيـــــايكيوم Gynaeceum، إلا أننا لا نعرف بعد: هل كان مركزاً يتجمـــع فيـــه إنتـــاج المـــدن المصرية للبيع والتصدير خارج مصر، أم كان مركزاً صناعياً كبـــيراً ؟ عمومـــاً فقـــد أوضحت المصادر أن صناعة الصوف كانت منتشرة فى مدن مصر العليا وأنها كـــانت تعبر النيل من أجل التسويق فى الإسكندرية.

إن النسيج هو أهم طريقة لتحويل الألياف الخام الطبيعية إلى خيط رفيع منتظم قابل للتشكيل والزخرفة، ويجب العمل على شد هذه الألياف سواء الصوفية منها أو الكتانية على أقصى ما يكون الشد حتى نجدها رفيعة إلى حد ما يمكن معها جدلها وتكون (فتلة)، وهذه هى وظيفة المغزل الذى عثر على كثير منه فى الحفريات الأثرية، ويعود أقدم مغزل إلى عهد الدولة الوسطى (١٩٩٠- ١٦٥٥ ق.م) إلا أن مصر لم تعرف المغزل الذى هو على شكل عجلة إلا فى أوائل العصر المسيحى بالرغم من معرفته لدى الهند قبل عام ٥٠٠ ق.م، ولقد أولى الأثريين اهتماماً كبيراً بطريقة الغزل فى مصر، وتبدو أهميتها فى خدمتها لمفهوم تأريخ القطعة وكذلك مركز الإنتاج، فنجد أن طريقة الغزل تتحدد بطبيعة ونوع الألياف المستخدمة، فمثلاً تتسم طبيعة ألياف الكتان بأنها تأخذ شكلاً دائرياً (لولبياً) بعد غسلها، ولذا فإنها تُجدل على عكس إتجاه حركة عقارب الساعة، ويطلق على مثل هذه الخيوط اسم المغزولة على شكل حرف S (أى الخيوط التى تغزل جهة اليسار) وهو أسلوب تميزت به المنسوجات القبطية عموماً ولا سيما منسوجات أنتينوى وأخميم وأوكسيرينخوس، وتختلف طريقة الغزل هذه أيضاً عن المنسوجات الفارسية أو الهندية التى كان الكتان الخاص بها يغزل على جهة اليمين على شكل حرف Z. وعلى هذا النمط (حرف S) تغزل خيوط الصوف أيضاً فى مصر، فهو بمثابة موروث تقليدي فى الحرفة ذاتها تميزها عن غيرها من المنسوجات فى تلك الفترة.

بعد عملية الغزل تأتى عملية النسيج (النسج)، والنسيج هنا يعنى الأنوال (جمع نول)، والنول آلة مصرية قديمة اعتاد عليها المصريون القدماء وصوروها على جدران مقابر بنى حسن، هناك أنواع عدة من الأنوال، الأول ذات خيوط النسيج الممدودة بالطول والمسطحة تثبت بها أثقال على الأرض بحيث يظل القماش ممدوداً رأسياً، النوع الثانى من الأنوال هو النوع الرأسى ذات خيوط السداة العالية الطولية مع وجود أثقال لمد خيوط النسيج، وقد انتشر هذا النوع فى عهد البطالمة والرومان، بينما فى العصر القبطى أدخل عليه تطور حيث أصبح يتحرك بقوة الأرجل وقد أطلق عليه اسم نوع السحب Drow- Loom واستعمل فى نسيج خيوط الكتان والصوف

والقطن معا أن النسيج فى أبسط أشكاله هو تعاقد مجموعتيـن مـن الخيـوط علـى بعضهما البعض، تسمى إحدى المجموعتين السـداة Warp-Yarn وهـى الخيـوط الطولية، والمجموعة الثانية تسمى اللحمة Weft-Yarn وهى الخيوط العرضية التى تتخلل الخيوط الطولية، من هنا يحدد شكل نسيج القماش من طريقـة تضفـير خيـط السداة وخيط اللحمة. تلك الطريقة القديمة استخدمت لنسج الأقمشة الكتانية والصوفية معا، إلا أن هناك العديد من الطرق لإنتاج أقمشة بأشكال أكثر تعقيدا وتنويعـا، وقـد ظهرت تلك التنويعات المعقدة فى العصر الرومانى المتأخر فى مصر وازدهـرت مـع انتشار المنسوجات القبطية، ومن أشهر ابتكارات العصر القبطى مـا يسـمى بغـزل الوشيعة الطائرة Flying Shuttle، وهو أسلوب فنى يعنى الإضافة لمنسوج السـداة واللحمة، فأثناء نسج الخيوط المتقابلة وهى خيوط اللحمة الرفيعة يتم تخطـى عـدة ثقوب بالسداة لخلق خطوط داخلية أنيقة التى تنتج عنها رسـم خطـوط التحديـد أو المحيطة للزخارف أو الخطوط البسيطة للرسومات الهندسية، والتى أحيانا ما تكـون بخيوط من القطن لسهولة مروره ونسجه مع الكتان والصوف. هذا الأسلوب يعتبر من إبداعات الفن القبطى فى صناعة وزخرفة المنسوجات، وتبدو تلك الطريقة مـن أهـم وسائل التعبير الفنى على القطعة، فقد سهلت اختراق الفنان لموضوعات ذات عنـاصر دقيقة كالأشجار والبحار والنباتات والحدائق والبورتريهات (التى استخدم فيها قواعـد الظل والمنظور) باستخدام الوشيعة الطائرة، والتى سهلت اسـتخدام خيـوط بـألوان عديدة يمكن أن تخرج من خيط الوشيعة نفسها فتحدث نوعا من المنظور الظلى فـى بعض الموضوعات المصورة. تلك الطريقة يمكن تأريخها تقريبا ببداية القرن الخامس الميلادى، وإن كانت هناك نماذج تقليدية تعود إلى منتصف القرن الرابـع ولكنـها لا تعبر عن حركة إتقان كبرى لهذا التطور فى النسيج القبطى.

هناك أسلوب آخر يستخدم من حين إلى آخر بغرض إضفاء تميز خاص بطريقـة النسيج يطلق عليه اسم طريقة (السوماك) Somak، وقد بدأ استخدام هذه الطريقـة منذ القرن السادس الميلادى وإن كان انتشارها الحقيقى أصبح سـمة أساسـية فـى العصر الإسلامى منذ القرن الثامن الميلادى، وهى إضافة خيـوط خارجيـة لطريقـة

الوشيعة وتعقد من الخلف وتكون بروز على سطح النسيج، وعادة ما تستخدم فيها الخيوط الصوفية الملونة والخيوط الحريرية. وهذه الطريقة نجدها فى المنسوجات القبطية منذ القرن السادس الميلادى وتعتبر من الطرق الفنية فى صناعة النسيج، كما أنها مهدت لظهور طريقة التطريز وهو أحد الابتكارات القبطية أيضاً، فإذا كانت طريقة الوشيعة تجعل سطح المنسوج مسطح بدون بروز، والسوماك تجعل له بروز قليل وليس عام على المنسوج، فإن التطريز زاد من بروز الموضوعات وجعلها شبه مجسمة على سطح القماش، والتطريز القبطى يستخدم بواسطة خيط مستقل يتبع خيط اللحمة فى مروره خلف السداة فيصل بزوايا عن يمين السداة، وغالباً ما تكون الخيوط سميكة وذات ألوان زاهية لعمل التطريز والذى يبدو وكأنه ملصق على القماش، وكان استخدامه واضحاً فى زخرفة الثياب الفاخرة.

ومن الطرق القبطية فى زخارف النسيج استخدام خيط سميك مزدوج للسداة ينتج عنه نسيج مضلع كان يستخدم فى تحديد أكتاف الثياب ومحيط الرقبة وبعض الزخارف الخطية الطولية فى بعض أنواع الثياب، وغالباً ما كان يستخدم فيه خيوط الكتان حتى يعطى شكلاً أكثر تحملاً من الصوف أو القطن.

من المعروف أن الكتان الذى عثر عليه فى المقابر المصرية القديمة، كان لونه ابيض مائل للإصفرار أو البنى الفاتح، وهى درجة لونية تصل إلى جزيئات الكتان بعد فترة زمنية معينة، وعلى الرغم من ذلك فإن الأقمشة الملونة فى العصور الفرعونية كانت باللونين الأخضر والذهبى، وإن كانت هناك نماذج قد لونت حوافها باللون الأحمر وترجع إلى عهد ما قبل الأسرات. فقد عرف المصريون القدماء الصباغة كمرحلة متقدمة من حرفية النسيج، إلا أنه لا يعرف عن طبيعة الأصباغ التى استخدموها ولا عن طريقة استعمالها إلا القليل، فتصف لنا المصادر فى العصرين اليونانى والرومانى عملية الصباغة وأنواع الأصباغ المستعملة آنذاك، مثل الأرخيل **Archil** ولونها أرجوانى وتستخرج من بعض الطحالب البحرية التى توجد على صخور البحر المتوسط، وكذلك القانت **Ikante**، وهى صبغة حمراء تستخلص من جذور نبات حناء الغول **Alkante tinctor** وهناك فوة الصباغين **Madder** وهى

صبغة حمراء تستخلص من نبات الفوة Rubia Tinctorium، وأيضاً القرمز Kermes وهو صبغ أحمر اللون يستخلص من إناث الحشرات القرمزية المجففة وتسمى Coccusiticis التى توجد على شجر البلوط الدائم الإخضرار والذى ينمو فى شمال أفريقيا والجنوب الشرقى لأوروبا، بجانب ذلك هناك النيلة البرية Woad وهى صبغة زرقاء تستخلص بالتخمر من أوراق شجرة النيلة البرية Indigafera Tinctoria. تلك هى الألوان الرئيسية التى استخدمت فى نهاية العصر الرومانى وبداية العصر المسيحى المبكر.

مع ظهور النسيج القبطى تطلب الأمر ظهور ألوان أخرى مثل الأرجوانية المكونة من خليط من الفوة والنيلة البرية، كما أدى ذلك إلى اقتصار استخدام الألوان الأرجوانى والأصفر والقرمزى والأحمر بجانب الأزرق النيلى فى معظم المنسوجات القبطية المبكرة، وكان التركيز على اللون الأرجوانى لتأثيره الدينى والسياسى حيث كان يمثل الرداء الذى وضع على السيد المسيح عقب نزوله من على الصليب، كما أنه اللون الملكى المحبب فى الإمبراطورية الرومانية. لذلك ظهرت مصانع كبيرة تعمل على إنتاج هذا اللون الأرجوانى، وكان مصدره من إفرازات الصدفة الأرجوانية (حيوان من الرخويات)، وبالرغم من كونه اللون المفضل آنذاك، إلا أن إنتاجه كان يستنفذ وقتاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع النسيج فى الإسكندرية إنتاج هذا اللون والتوسع فيه، وقد أدى ذلك إلى السعى وراء تقليد اللون الأرجوانى حيث كان يتم باستخدام أنواع أخرى من الأصباغ الطبيعية المتقاربة فى اللون، وقد جاء فى مخطوط محفوظ حالياً فى أوبسالا (فى السويد) ما لا يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج اللون الأرجوانى. هناك أنواع من الصبغة الصفراء تستخرج بطريقة شعبية من نبات البليحاء Reseda Luteola وكذلك من نبات الزعفران Saffron وهو عبارة عن تجفيف أوراق نباتية من عشيب الزعفران اليونانى Crous Sativus Grecus والتى وجدت فى مصر وشاع استعمالها فى إعداد الطعام وفى إنتاج الأصباغ.

كان لإتمام عملية الصباغة وجود ما يسمى بمثبتات الأصباغ **Mordonts**، وقـد علق عليها المؤرخ بلينيوس **Plinius** واستوحى وصفها من النساجين المصريين، فهى عبارة عن محلول توضع فيه الأقمشة بعد صباغتها مما يجعل الألوان أكثر ثباتاً ولا تتأثر بالمياه فيما بعد، وقد عثر على برديات مصرية تشرح تركيبة تلك المثبتات والتى عادة ما تتكون من الشبة وبعض أملاح الحديد مثل خلات الحديد التى تحضر لهذا الغرض من ترسيب بودرة الحديد فى قارورة من الخل لمدة طويلة، ثم يستخدم هذا المزيج فى تثبيت الألوان.

ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

مع انتشار المسيحية فى مصر بطرق مختلفة وفى بيئات مختلفة من الأقاليم المصرية، حدث نوعاً من الاختلاط الطبيعى بين الموروثات الفنية القائمة فى تلك الأقاليم، وبين عناصر الرؤية الفنية الجديدة والمقننة من جانب العقيدة المسيحية، الأمر الذى أفرز لنا عناصر فنية مختلطة تمتزج بين روح الفن المصرى اليونانى وبين الرؤية المسيحية، وذلك فى إطار روحانى بعض الشئ ورمزى فى البعض الآخر وتجريدى فى أغلب الأحيان.

وقد خضع فن الزخارف النسيجية فى العصر المسيحى بدون شك لتلك الرؤية، بل وساهم فى تحديد وتدعيم أغلبها بشكل كبير، وذلك لأنه كان معبراً بصورة مباشرة عن الطبيعة الحياتية للشعب المصرى وثقافته التى غيرت فى ملامحها العقيدة المسيحية بعض الشئ، وإن ظلت محتفظة بكيانها المصرى فى أغلب الأحيان.

من الزخارف الهامة فى النسيج القبطى والتى تعتبر بداية انفصال واضحة بين النسيج الرومانى المتأخر والمسيحى المبكر، هى الزخارف الآدمية التى ارتبطت بالطابع الجنائزى آنذاك، وتتمثل فى صور البورتريهات المحاطة بأفاريز مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية، تلك البورتريهات النسيجية، يعتقد أنها تطور طبيعى لفن البورتريهات الرومانية التى عثر عليها فى الفيوم وهوارة وأرسينوى وأنتينوبوليس، والمعتقد هنا أن بورتريهات المنسوجات كانت تمثل نموذجاً شعبياً للبورتريهات المصورة على اللوحات الخشبية، وفى الحقيقة ليس هناك اختلاف أو فواصل بين التيارين، وذلك لأن مفهوم صور المتوفى وتجسيدها سواء بالرسم أو الأقنعة والمرسومة على الأقمشة أو الطراز المنسوجة، فهو فى النهاية تجسيد لواقع عقائدى مصرى قديم، ثابت فى أذهان المصريين مع اختلاف عصورهم واختلاف طبائعهم، لذلك فمن الضرورى وجود صورة المتوفى فى المقبرة، وهى مرتبطة هنا بمفهوم

العالم الآخر، وتأمين المتوفى من أية تشويهات يمكـــن أن تحـــدث لجســـد المتوفـــى الأصلى، فهى نموذج مثالى من الفن الجنائزى المصرى.

ولكن من المعتقد أن المسيحية ومفهومها قد عدلت من مفهوم الأقنعة المجسدة، لا فى مفهوم البورتريهات الشخصية (الذى يميل العديد مـــن العلمـــاء إلـــى اعتبـــاره روماتى التأثير وهذا مرفوض حالياً طبقاً لما سبق) حيث أثرت المفاهيم الروحية التـــى تعتمد على الروح لا على الجسد، الذى يمكن اعتباره (ظاهرى) وقتى، وتركـــت تلـــك الظاهرة آثاراً بالغة الخطورة فى تحديد ملامح فن الزخارف النسيجية فى مصـــر، ولا سيما فى صور البورتريهات الشخصية أو الاعتبارية مثل صور المســـيح والعـــذراء والقديسين والآلهة والأنبياء وغيرهم، فقد كان الاهتمام بالروح والهدف مـــن الوجـــه المصور أهم من تجسيده بشكل مثالى، بعد أن أصبحت العقيدة الجنائزية المســـيحية لا تحتاج إلى هذا المفهوم الذى احتاجته العقيدة المصرية القديمة، وبالتالى فإن التطـــور فى احتياجات العقيدة ساهم فى تطور الفن والثقافة المرتبطة بها. هذا المفهوم جعـــل هناك لامبالاة فى تصوير الوجوه، بل يمكن القول أنها أثرت بشكل مباشر فى تحديـــد أساليب الزخارف الصماء، ومفهوم التجريدية فى صور الوجـــوه، وملامـــح الحـــزن والشجن، والألوان الداكنة فى أغلب الأعمال المصـــورة للوجـــوه الآدميـــة، وأصبـــح التعديل ضرورى ومواكب لثقافة العصر (شكل ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٦).

من هذا المنطلق، نجد أن أسلوب التجريدية ــ الذى كان يعنى التعبـــير بأبســـط الأشكال التصويرية عن المضمون من أجل توضيح الفكرة المقصودة، قد عبر عمومـــاً عن معظم الصور الآدمية والحيوانية والموضوعات الأسطورية ــ قد ظهر فى مصـــر فى المنسوجات القبطية تقريباً منذ أواخر القرن الرابع الميلادى، استمر طوال القرنين الخامس والسادس فى تزايد واضح، وكأنه قد أصبح مقبولاً أو تذوقاً شعبياً إلى أقصى درجة له. فى تلك الفترة احتاج التجريد إلى عناصر فنية مواكبة تزيد من قوة تأثيرهـــا وتشبع رغبات النساجين من الناحية الفنية، الأمر الـــذى أدى إلـــى زيـــادة العنصـــر الزخرفى الهندسى، فقد هيأت التجريدية الساحة الفنية لاستقبال الزخـــارف الهندســـية والنباتية لتصبح إحدى سمات الزخارف النسيجية (شكل ٢٣١، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٧).

قد تبدو التجريدية فى تصوير الوجوه القبطية عامة فى كافة الصور الآدمية (رجال ونساء وأطفال وشيوخ) ولكن الأمثلة الكثيرة لدينا تمثل وجوه السيدات، وأغلبهن متوفيات، وقد أثرت فى أشكالهن مفهوم صور النساء عند العذراء مريم، أو الإلهة إيزيس أو الإلهة ديمتر، أو نماذج صور الميناندات أو وصيفات الإله ديونيسوس، بالإضافة إلى النماذج التى طبقت على صور القديسات المصريات أصحاب الشهرة الدينية مثل القديسة تكلا والقديسة بربارا. تلك السمات يمكن تحديدها بشكل عام من خلال تسريحة الشعر وتصوير العيون والأنف والفم وحدود الوجه العلوية والسفلية، كذلك من خلال أساليب التزين فى الحلى والأقراط وغيرها من الاحتياجات النسائية فى صور السيدات فى الفن القبطى، فعلى قطعة نسيجية من القرنين الرابع والخامس الميلاديين، نجد راقصة تعبر عن حركة محدودة بفاعلية خاصة ومرتبطة بين النظرة المتجهة إلى اليسار وحركة الأيدى، وهو أسلوب فنى تميزت به أعمال النسيج القبطى، حيث أدت نظرة العيون فيه دورا هاما فى إبراز المعانى المقصودة وخلق نوع من الارتباط المباشر بين المشاهد والشخصية المصورة، فالتجريدية المصورة فى عيون تلك الراقصة يواكبها ملامح الوجه المنفذة بخطوط حادة باللونين الأسود والأحمر الداكن الذى استخدم كخط تحديدي أو كظل فى الفم أسفل الذقن، والتحديد الخطى هنا بألوان داكنة بارزة فوق سطح المنسوج الملون باللون القرمزى الفاتح جعل هناك إيحاء حركى للوحة يدعم حركة الراقصة على الرغم من السطحية التصويرية وعدم تصوير العمق (شكل ٢٣٨).

وكان التضاد اللونى فى الزخارف النسيجية فى الفن القبطى ذا أهمية كبرى فى تكوين ذوق عام للفن آنذاك، ولكى نكون منصفين تماما لحركة التطور، فإن بعض الأعمال النسيجية القليلة التى صنعت بعناية من أجل أن تعلق على الحوائط أو كأوشحة للمتوفيين، قد تعمق فنانيها فى إبراز المنظور ولكن بطريقة الألوان المضادة وليس بطريقة التدرج اللونى، فلدينا قطعة لقديسة لا نعلم اسمها فى وضع جنائزى ترتدى تونيكا رمادية اللون وهيماتيون قرمزى معقود من الأمام، والشعر مصفف على الجوانب ويتدلى إلى أسفل فى ضفائر متعددة حتى الأكتاف، ملامح الوجه تبدو خشنة

إلى حد ما تعتمد على الخطوط الحادة مع التهشيرات اللونية باللون الأزرق الفاتح، وقد استخدم الفنان تلك التركيبة من الألوان حتى يعكس الضوء الخلفى الواضح فى الخلفية الداكنة، وبالتالى أعطى علاقة بين الوجه وبين لون الخلفية فى تضاد لونى رائع، كذلك نجده استخدم تلك الظاهرة فى تحديد الظلال الخاصة بالكأس الذى يمثل كأس الخمر المقدس والمرتبط بالطقوس السرية فى العقيدة المسيحية، وهو ما يحقق انسجام لونى فى القطعة عموماً باستخدام طريقة الوشيعة الطائرة التى فتحت الباب أمام دخول تلك الألوان المتضادة حوالى منتصف القرن الرابع الميلادى تقريباً (شكل ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣).

وقد أفرغت عناصر التكنيك الفنى فى تلك المرحلة المبكرة التى يحاول فيها الفنان إثبات ذاته باستخدام موروثه الفنى والثقافى أفرغت من الناحية الفنية سمات عامة فى تحديد ملامح الوجوه المصورة باستخدام خطوط داكنة اللون على أرضية فاتحة، التحديد الهندسى لتلك الخطوط قد يبدو أسلوب إجبارى على الفنان نظراً لهندسية الخطوط العرضية والطولية لصناعة المنسوج نفسه (السداة واللحمة) فقد أرغم على لتك الخطوط الحادة والأسلوب الهندسى، وبالتالى فإن الاتجاه نحو البعد عن التدرج اللونى يمكن اعتباره مرحلة انتقالية هامة فى تأريخ المنسوجات القبطية. ففى النصف الثانى من القرن الخامس وطوال القرن السادس الميلادى شهدت البلاد والعقيدة وعناصر الثقافة فى مصر عموماً مجموعة من الاضطرابات والمتغيرات الهامة، التى انعكست بدورها على الفن عموماً، حيث اتجهت عناصر زخرفة الصنعة إلى التجريدية والخطوط الحادة أكثر من الفترة السابقة، كما أن سُمك الخطوط المستخدمة آنذاك وبصفة خاصة الأصواف، ساهمت فى تحديد أهمية الخط التحديدى والمبالغة فى أحجام تصوير عناصر الوجه عموماً، الأمر الذى أدى إلى ظهور أشكال تحويرية للوجه، معبرة بشدة عن حالة المجتمع آنذاك، فيمكن القول بأن حالة الرفض السياسى والدينى والاضطهاد وغيره من الظروف المحيطة بالفنان المصرى، جعلته يتجرد من المثالية والواقعية، ويهيم فى ملكوت خاصة به وإبداعات تجسد معاناته آنذاك. من بين اللوحات التى جسدت لنا تلك المفاهيم مجموعة بورتريهات شخصية

وإلهية مصورة داخل وحدة مربعة الشكل تحيط بها مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية والهندسية، وتمثل تلك المرحلة حوالى نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادى. وقد اعتمد محور التصوير هنا على التجريدية المزخرفة، وهو إيجاد تناسق لونى مع وحدات زخرفية متعددة الأصول (الفرعونية واليونانية – الساسانية – السورية) دون تقيد فى حرية كاملة، تلك الوحدات الزخرفية ليست لها حدود، فهى خارج نطاق الأفاريز المحددة، حيث يمكن لها آنذاك أن تندمج مع صور البورتريه الشخصى المصور، إما من خلال تسريحة الشعر أو الملابس أو الحلى المستخدم، أو من خلال هالة التقديس المصورة خلف الرأس، من هنا انطلق الفنان القبطى نحو الأسلوب الزخرفى الذى أدت فيه الوجوه الآدمية أدوارا رئيسية كوحدة مستقلة فى اللوحة فى منتصفها تقريبا، فالوجوه نجدها أصبحت إما دائرية أو مربعة أو مثلثة الشكل دون التقيد بحدود الواقعية فى العمل نفسه، أما العيون فقد انتهت مرحلة تأثرها على المشاهد وابتعدت عن وسائل التعبير المباشر بل أصبحت مستترة خلف الطغيان الزخرفى صماء بلا حركة، وبالتالى ينطبق ذلك على ملامح الوجه الأخرى كالأنف والفم، ولكى يعوض الفنان هذا الأسلوب التحويرى الشديد، استخدم ألوان زاهية من خلال أسلوب التضاد اللونى، فانتشرت الألوان القرمزى والأصفر والأحمر بدرجاتهم، وكونوا عنصر حركة خشنة إلى حد ما (بطيئة) فى اللوحة فوق أرضية داكنة باللون الأسود أو البنى أو الكحلى أو الأرجوانى الداكن، ومع شيوع طريقة السوماك استخدمت الخيوط المذهبة أو البيضاء فوق تلك الأرضية الداكنة كنوع من التضاد اللونى عبر عن فلسفة العصر ربما حتى القرن الثامن الميلادى، فيمكن القول بأن التجريدية والإطار الهندسى لزخرفة النسيج وحرفية تناسق وتضاد الألوان كانت من أهم مميزات الزخارف النسيجية التى تصور البورتريهات الشخصية والاعتبارية فى الفن القبطى، كما أنها خضعت بصورة مباشرة للضغوط والمعاناة المحيطة بالفنان فى المجتمع المصرى آنذاك (شكل ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦).

وقد إمتاز فن النسيج القبطى بأنه أفرغ لنا مجموعة من الزخارف ـــ كوحدات منفصلة أو متصلة بالموضوع الرئيسى ـــ النباتية فى البداية فى مرحلة الانتقال (التى

تنحصر فى الفترة ما بين القرن الثالث وحتى منتصف القـــرن الخـــامس الميـــلادى). واتسمت الزخارف بشئ من الواقعية إلى حد ما مع مراعاة إبراز العناصر الجمالية فى اللوحة المصورة من الناحية الزخرفية، وكان لزاماً على الفنان مـــن أجـــل ذلـــك أن يراعى دقة الألوان والتى فى أغلب الأحيان كانت تتفق مع واقعية الزخرفة المستخدمة مثل الزخارف النباتية التى استخدمت فى الفترة المبكرة كرموز مسيحية مثل أغصـــان الكروم القرمزية والأرجوانية التى تخرج من حفنة من أوراق خضراء تحيط بها بداخل سلة، كانت ترمز للمسيح والمؤمنين داخل هيكل واحد، هذه الزخرفة النباتية استخدمت كموضوع رئيسي وفى نفس الوقت استخدمت كنوع من الأفاريز الزخرفيـــة المكـــررة المحيطة بوضوح معين. ويمكن اعتبار التراكيب اللونية فى زخرفة الكـــروم (ثمـــاره وأوراقه) أسلوب فنى عام في استخدام واقعى، عدل بعد ذلك أو أصابتـــه التحويريـــة خلال القرن السادس بالجمود مثل أغلب الزخارف التى صـــورت فـــى تلـــك الفـــترة، فالعناصر الزخرفية النباتية فى تلك الفترة المبكرة كانت تنم عن واقعية محـــددة مثـــل الأشجار وأوراقها وثمارها، ولكن فى مرحلة ما بعد القرن الخامس اتسمت بـــالجمود وطغى عليها خطوط هندسية تعطى إنطباعاً متناسقاً مع روح الفن آنذاك.

ويمكن تطبيق مفهوم الانتقال من الواقعية إلى التجريدية أو التحويرية فى فـــن زخرفة المنسوجات القبطية يمكن تطبيقه على العناصر الحيوانيـــة المســـتخدمة فـــى النسيج القبطى، والتى تبدو فى المرحلة المبكرة حتى منتصف القرن الخامس مشـــعة بالحيوية والحركة التلقائية والتناسق اللونى دون أية اعتبارات أخرى، فلدينا لوحة من القرن الرابع يمكن اعتبارها مقياس حقيقي لكافة زخارف النسيج القبطى، وهى تحـــدد لنا مرحلة القرن الرابع الميلادى بعناصره الزخرفية وأسلوبه الفنـــى والقطعـــة مـــن الكتان الأحمر الفاتح مزخرفة بالألوان الأصفر القرمـــزى والأخضـــر والأزرق وهـــى مقسمة كوحدات عرضية زخرفية، كل وحدة مستقلة عن الأخـــرى بفـــاصل زخرفـــى هندسى عبارة عن مربع يحتوى بداخله على أربعة من الزهور الحمراء على أرضيـــة خضراء، هذه الوحدة الزخرفية تمثل نوعاً من استخدام العناصر الحيوية فـــى أفـــاريز زخرفية جامدة، بينما فى إفريز آخر نجده يحتوى على مجموعة من الأسماك مصـــورة

فى تناسق لونى رائع، وبها حركة متضادة تواكب الحركات المضادة لصور الحوريات والملائكة (الموضوع الأصلى فى اللوحة). أما تعدد الأفاريز الزخرفية فى تلك اللوحة مع انسيابية صور الملائكة وتناسق الخطوط وبعض ملامح الدقة فى تصوير الأجسام والتناسق الجسمانى فيها، يجعل من هذه القطعة نموذجاً للفن زخرفة النسيج القبطى عالى المستوى، وذلك بالمقارنة بلوحة أخرى من القرن السادس تضم مناظر نيلية وطبيعة لمجموعة أيضاً من الحوريات أو الملائكة أو أتباع الإله ديونيسوس، حيث تمزج مجموعة الحيوانات المصورة فى اللوحة بين المفهوم الأسطورى لتصوير الحيوانات وهو تأثير ساسانى أو سورى وفد على أرض مصر مع بداية القرن السادس، كما أنها تعبر عن حالة التحوير الهندسى الذى أصاب فن زخرفة النسيج بعد القرن الخامس، نفس الشئ يمكن أن نلمسه فى صور الحوريات والحركة البطيئة المستخدمة وخشونة الأسلوب التنفيذى. تلك المقارنة كانت ضرورية من أجل إثبات عناصر التميز بين مرحلتين هامتين من مراحل تطور فن الزخرفة النسيجية فى الفن القبطى.

أما التراكيب الفنية الأسطورية فى أغلب اللوحات النسيجية فتعطى لدينا إحساس بثقافة المجتمع آنذاك، وهو ما يندرج تحت مفهوم العادات والتقاليد والأساليب الشعبية التلقائية المستخدمة، قد يبدو ذلك واضحاً فى نوعين من عناصر الفن الزخرفى هنا، الأول خاص بالموضوعات الأسطورية، والثانى خاص بمفهوم الموضوعات المركبة التى تعطى انطباعاً شعبياً (شكل ٢٤٧).

من ناحية الموضوعات الأسطورية، فقد احتلت الأساطير اليونانية جانب كبير من عناصر الموضوعات المصورة، فهى تندرج تحت مسمى (ثقافة العصر آنذاك)، فنجد أساطير خاصة مثل قصة ليدا والبجعة، وأوروبا والثور، أورفيوس، أبوللو والقيثارة، هيراكليس وأسد نيميا، وغيرها من الأساطير اليونانية، والتى استخدمت هنا بغرض رمزى أو إيحاء دينى كما فسرنا من قبل فى فن النحت، وقد استخدمت المناظر الديونيسية بشكل كبير، حيث مثل الإله ديونيسيوس وحاشيته (الساتير والميناندات) قاسما مشتركا فى أغلب الموضوعات الزخرفية، فإما أن يصور بمفرده كبورتريه

بزخارف العنب المميز له كحلية زخرفية فوق الرأس، أو يصور جانب من الاحتفالات الديونيسية (الباخوسية) التى تعطى انطباعاً دينياً خاصاً بالتقاليد الكلاسيكية التى توفو لها الوجود فى مصر آنذاك. أيضاً من العناصر الكلاسيكية مناظر البحر وهى تلك الفتيات العاريات الجميلات اللواتى (يمرحن ويلهون مع الدرافيل فى البحر ويحملن معهن أكاليل الزهور وكأنهن قادمات من السماء احتفالاً بالمسيحية ولتحقيق النصر الإلهى للمؤمنين (وسائط للخلاص)، وتمثلت صور الحوريات العاريات فى اندماج الموروث الحضارى الهلليتستى وتوظيفه لخدمة العقيدة الجديدة، لذلك ذهب بعض العلماء إلى أن صور الحوريات ما هى إلا تجسيد وثنى للملائكة فى الفن القبطى بعد ذلك، فالحوريات نموذج أصلى ظل مستخدماً تقريباً حتى القرن السادس بانتشار واضح، ثم بدأ يتقلص شيئاً فشيئاً حتى تلاشى فى القرنين السابع والثامن الميلادى لتحل الملائكة محل هؤلاء الحوريات، كذلك استخدمت صور الحوريات وهى تقود حيوانات أسطورية متوحشة، وهى رغبة فلسفية روحانية آنذاك فى قدرة الملائكة على السيطرة الإيمانية على قوى الشر، وهو نفس المفهوم الذى يحقق صورة الفارس الذى ينقض على فريسته. ومن منطلق صور الحوريات اللاتى ينتصرن على الأشرار فى العالم الدنيوى، هناك حوريات مهمتها إبراز مفهوم الانتصار، وهى رؤية مزدوجة ما بين وظيفة الإلهة نيكى Nike ووظيفة المخلص القادم بالنصر الإلهى، فتلك التركيبة يمكن متابعتها فقط على زخارف النسيج القبطى. كذلك من الطبيعى ــ كما هو فى فن النحت ــ أن تنتشر صور الإلهة أفروديتى وقصة مولدها من العدم وتخرج بجسد عارى من الصدفة، واستخدام الإلهة أفروديتى قد يندرج تحت طقس الولادة للمسيح فى المذهب المصرى، فلدينا على سبيل المثال قطعة من النسيج صورت فيها أفروديتى واقفة داخل حنية قائمة على عمودين، على الرغم من أن الحنية تشبه الصدفة الرومانية، إلا أن إقامتها على عمودين بزخارف تيجان نباتية أوجد علاقة بين مفهوم الحنية فى الديانة المسيحية ووظيفة أفروديتى الإلهية فى الأسطورة اليونانية (شكل ٢٣٣، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٤٨).

هناك العديد من الموضوعات الأسطورية الهللينستية، والتى قد تبدو كأرشيف مفتوح أمام فنانى النسيج آنذاك، فيمكن اعتبار أن من أهم العناصر الموضوعية فى النسيج القبطى كانت شخصية إيروس إله الحب عند اليونانيين، فقد استُغل بصورة كبيرة تعبيراً عن وظيفته الحقيقية كرسول قادم من عند الإله إلى البشر، وهى وظيفة واكبت تطور العقيدة ولا سيما فى مصر مع انتشار الرهبنة والمفاهيم الروحية، ومن هذا المنطلق صور إيروس طفل عارى نقى يعبر عن براءة الطفولة ونقائها، وبالتالى اتخذت له العديد من الأوضاع الخاصة مثل أن يلهو زملاء له فى حديقة، أو يركبون الدرافيل فى البحر، أو يعزفون على الآلات موسيقية، أو يستخدمون وظيفة الرسول القادم من السماء حاملين معهم أكاليل الزهور المعبر عن النصر وهى إحدى الطقوس الجنائزية والوظيفية الأولى للإله إيروس فى العقائد اليونانية القديمة، حالة اللهو والعبث وصور الأطفال العارية وسط النباتات والزهور (شكل ٢٣٢، ٢٤٢، ٢٤٣) هى حالة فنية سكندرية الطابع منذ العصر البطلمى، ولكنها كانت فى نفس الوقت تعبر عن ثقافة المجتمع آنذاك، وبالتالى لم يمانع الفنان القبطى فى استخدامها للتعبير عن حالة من النشوة والتفاؤل والانتصار. إلا أن تلك الأساطير اليونانية التى استخدمت بصورة مكثفة فى فن النسيج القبطى لم تستمر طويلاً فقد تقلصت بعض الشئ فى القرن السابع، واختفت تماماً فى القرن الثامن الميلادى، ويمكن القول بأن مرحلة ازدهارها قد تواكبت مع مرحلة ازدهار فن النحت القبطى عموماً حتى منتصف القرن الخامس تقريباً، وإن ظلت بعض العناصر الأسطورية العامة مثل الكنتاور وكيوبيد والحوريات وبعض تأثيرات الصور الديونيسية ـ كعناصر زخرفية قبطية بعد أن طغت عليها الأساليب الفنية التجريدية والتحويرية فطمست المعالم اليونانية فيها.

ـ من خلال هذا المنطلق، يجب أن نشير إلى الجانب المصرى فى النسيج القبطى، ولعله من الجانب الموضوعى قد يأتى فى المرتبة الثانية بعد الموضوعات الهللينستية، وذلك ربما يرجع إلى أن فن الزخرفة على النسيج لم يكن متداولاً بصورة مكثفة فى الفن المصرى القديم، حيث اقتصرت الزخارف فقط على أفاريز نباتية أو هندسية قليلة صورت على قطعة القماش، وبالتالى لم تكن هناك موضوعات مصرية

فرعونية يمكن رصدها بقوة مثل الموضوعات الهللينستية، وعلى الرغم من ذلك، فإن الموضوعات التى اختيرت من الفن المصرى القديم حدث لها نوعاً من التمسيح ليواكب روح العصر، بل أن تلك الموضوعات لم تندثر مثل الموضوعات الهللينستية بل استمرت فترات طويلة فى الفن القبطى ولا سيما صورة القديس الفارس.

وقد أدت شخصية الفارس فى الفن القبطى دوراً هاماً كما فسرنا من قبل فى فن النحت، ولكن فى النسيج القبطى اختلطت بها عناصر فنية مختلفة. وتعتبر صور الفارس نموذجاً للموضوعات المواكبة المرنة فى تقبل أية تأثيرات فنية يمكن أن تجد قبولاً فى الفن القبطى، فعلى الرغم من الأصل المصرى الواضح فى شخصية حورس وانقضاضه على عمه ست وخلاص البشر من الأشرار، فإن تلك الصورة قد جُسدت على أنها نموذج للفارس المسيحى القوى الذى يستطيع أن يتغلب على شروره هو أولاً وشهواته ورغباته والابتعاد عنها والانخراط فى سلك الرهبنة والتدين ونقاء الروح، كما أن هذا النموذج اتخذ أثناء الاضطهاد كحافز للقديسين الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم من أجل نصرة المسيحية، مثل القديس جرجس والقديس الفارس ميخائيل، وبالتالى فموضوع الفارس قد استخدم بتراكيب معينة لخدمة أكثر من موضوع، كذلك ومن ناحية الأسلوب الفنى نجد أن الفنان القبطى استخدم فى صور الفارس عناصر مصرية وساسانية وسورية وذلك من أجل أن يعطى شعاراً قومياً أو دولياً لشخصية الفارس، كما أنه من ناحية أخرى يعطى المنظر مزيداً من الابتكار الزخرفى الأسطورى وهو الأهم هنا، فاندماج الأساليب الفنية معاً والمبالغة فى تصوير الوحش التنين أو التمساح أو أى حيوان خرافى يستخدم، كان بمثابة طابع أسطوري فى الفن القبطى مستحب ومرغوب فيه (شكل ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣).

ولم تقتصر صور الفارس على اشتراكه فى القضاء على فلول الشر فى المجتمع القبطى فحسب، بل لأن الطابع العام للمجتمع المصرى تحت الحكم الرومانى هو طابع عسكرى فى المقام الأول، ولأن تلك الملامح العسكرية الرومانية والجنود الرومان هم عناصر يمكن رؤيتها بصفة مستمرة فى المجتمع المصرى، ولأنهم مصدر القوة والسيطرة والاستبداد، فقد تأثر ــ بدون شك ــ الفنان القبطى بتلك الحالة، وأصبحت

صور الفارس الذى يمتطى جواده ركن حالم فـــى مفهومـــه الســيكولوجى عمومـــا، وبالتالى أدت وظيفة الفارس دورا إيجابيا فى تنمية قدراتـــه الفنيـــة ولا ســيما فـــى النسيج، فالفارس أصبح هو المنقذ والمخلص، بل أسلوب زخرفى تجريدى قـــائم فـــى معظم الزخارف النسيجية يمكن أن يصور منفردا، أو يصور وتحيط حوله مجموعـــة من الحيوانات تتضرع إليه فى خضوع تام، فقد أصبح رمزا للمسيح المنقذ مثل صورة الراعى، وهو المدلول التصويرى المصرى القديم الذى ظل حتى مراحل البداية للنسيج المصرى، فلدينا مجموعة من القطع النسيجية بصورة الفارس بموضوعاته المختلفـــة من خلال مفهوم التجريدية والتحويرية الرمزية وترجع إلى القرنين السابع والثـــامن الميلادى، كما احتل الفارس ركناً أساسياً فى بعض الأفاريز الزخرفية بصورة متكـــررة وفى أوضاع مختلفة وهو يدل على أن الفنان فى القرن السادس وما بعده، حـــاول أن يوظف الموضوعات التى يحتاج إليها بأكثر من صورة ومدلول ووظيفة تخدم ظـــروف مجتمعه آنذاك، وتعبر عن أهدافه الدينية والفنية.

قد تبدو الموضوعات المستوحاة من الكتب المقدسة (العهدين القديـــم والجديـــد) قليلة إلى حد ما أيضاً بالمقارنة بالموضوعات الأسطورية اليونانية، وربما يرجع ذلـــك إلى عدم قدرته على توظيف تلك الموضوعات برؤيته الشخصية وكذلك عـــدم قدرتـــه على استخدامها مثلاً فى الطقوس الجنائزيـــة محليـــة الطـــابع، فصـــور القديســين والقديسات والعذراء والمسيح، صور تكاد تكون قليلة جداً أو نادرة فيما عدا الـتراكيب التى ظهرت عقب منتصف القرن الخامس، والتى تمثلت فى صور العـــذراء والطفـــل المسيح أثناء الرضاعة، وكذلك صور التكريس فهى نماذج متـــأثرة أو مركبـــة علـــى أصول مصرية الطابع، غير ذلك من الموضوعات التـــى قـــد يصعـــب وجودهـــا فـــى المنسوجات القبطية، ونعتقد أنها جاءت بسبب عدم شيوع تلك الموضوعات فى الفترة المبكرة حتى القرن الخامس الميلادى، فإن موضوعات تلك الفترة مع قليل من التغـــير والتعديل كانت بمثابة أرشيف ينهل منه الفنان القبطى فى المرحلة التالية فى القرنيـــن الخامس والسادس الميلاديين (شكل ٢٥٤).

وعلى الرغم من ذلك فإن قصص الأنبياء التى دونت فى العهد القديم قد تركت تأثيرها فى الموضوعات القبطية لما لها من خصوصية فى إبراز موضوعات حيوية تهم الديانة المسيحية المحلية فى مصر، مثل الخلاص والعقاب والخلود والمحن والصعاب التى عانى منها هؤلاء الأنبياء، فنجد موضوعات صورت على النسيج مثل قصة أضحية إبراهيم (شكل ٢٥٥)، وكذلك قصة ذبيحة إسحاق، وعناصر من قصة سيدنا يوسف وأخوته ورحلته إلى مصر، وصور للنبى داود، وقصة يونان والحوت، إلا أنها لا تزال قليلة، وذلك لأن تلك الموضوعات ــ على الرغم من شهرتها بصورة مكثفة فى الفترة المبكرة حوالى القرنين الثالث والرابع الميلاديين ــ إلا أنها ولمفهوم حالة الفصل بين اليهودية والمسيحية التى حدثت خلال نهاية القرن الرابع الميلادى، قد أدت إلى محاولة المسيحيين لإيجاد موضوعات أسطورية خاصة بهم، وبالتالى حلت موضوعات القديسين الأوائل وصور الفرسان والقديسين الشهداء محل صور الأنبياء، كما ساهم الانشقاق اللاهوتى الحادث، والذى شغل القائمين عليه فى المعسكرين الشرقى والغربى بالبحث عن جذور مسيحية وليست يهودية تخدم مذهبهم وتدعم آراءهم وهو ما حدث فى نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادى.

وقد تضمنت الزخارف القبطية على المنسوجات أنواعاً متعددة من الزخارف الهندسية والنباتية، ولكن هناك مدارس فنية فى مصر فى حوالى القرنين الخامس والسادس الميلاديين، استخدمت وطورت فقط تلك الزخارف الهندسية، وظهرت أنماط هندسية غاية فى الروعة والتعقيد، كما أنها ساهمت فى انتشار غزلة السوماك الذى كان ينفذ بخيوط ذهبية اللون على أرضية باللون البنى، هذا الطراز يمكن إرجاع بدايته الأولى إلى نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادى ولكنه استمر فى الانتشار وربما حتى القرن العاشر الميلادى، ولسهولة استخدامه انتشر بصورة كبيرة فى مصر، فقد استخدمت فيه كافة العناصر الزخرفية الهندسية بتراكيب إبداعية خاصة، كما أنه فى المراحل الأولى منه حوالى القرنين الخامس والسادس الميلاديين اندمجت فيه بعض الصور الآدمية أو الحيوانية كوحدات منفصلة إما فى منتصف

القطعة وتحيط لها الزخارف أو فى أحد جوانبها تاركـــةً للزخـــارف الهندســـية بقيـــة القطعة.

وقد يكون المزيد من الأشكال الهندسية وتنوعها سمة مميزة للزخارف الفنية بعد القرن الخامس، فالتكوينات المربعة المتداخلة والدائرية والمثلثية الشكل والسداســـية والمثمنة والمعينات هى زخارف استخدمت لسهولة تنفيذها على المنسوج القائم علـــى تقاطع السداة واللحمة، وأن عناصر هذه الزخارف كانت إما عبارة عن شرائط زخرفية تحيط بالموضوعات، أو تُكون أشكالاً معقدة ومركبة ومجدولة تعطى للمنسوج اتســـاق خاص ورونق معين، وغالباً ما توحى تلك الأشكال المعقدة بالمركزيـــة المســـيحية أو (السره) التى تحيط بها جميع عناصر الحياة من كل جانب، فإن هذا التكوين الفلســـفى كان قائماً آنذاك فى تفسير تلك الأشكال المعقدة المركبة حول مركز وسطى توضع فيه زهرة، أو بورتريه عام لديونيسوس، أو دائرة مغلقة أو صليب أو شجرة أو غيرهـــا من الرموز التجريدية التى ترمز للمسيح، وهى رؤية فلسفية دينية لعنصـــر زخرفـــى انتشر بصورة كبيرة فى المنسوج القبطى، كما أنه سوف يكون طرازاً إسلامياً بعد ذلك مع إحلال رموز خاصة بالإسلام محل تلك الرموز المسيحية (شكل ٢٥٦، ٢٥٧).

وقد يطول الحديث عن العناصر الزخرفية على المنسوجات القبطية، وذلـــك لأن الزخارف القبطية قد شهدت تدعيماً خاصاً فى فن النسيج، وبالتالى فمعظـــم الأصـــول الزخرفية القبطية النحتية أو المعمارية، ما هى إلا نماذج مكررة من زخارف النســـيج، فيما عدا بعض الزخارف الهللينستية أو المصرية القديمة التـــى ظلـــت قائمـــة فـــى المنسوج القبطى ربما حتى الفتح العربى، ولا سيما زخارف التموجات (موج البحـــر) أو زخارف الميآندر، كما أن الزخارف المصرية قد تبدو واضحة فى الأفاريز الشريطية (الكلافى) سواء كانت من عناصر نباتية أو هندسية أو مجرد خطوط عرضية ملونـــة. وهنا يبدو التأثير طبيعياً من أجل المعايشة والرؤية العامة، كما أنه كان يخضع لـــروح وثقافة العصر آنذاك وطرزه، ففى بعض الأفاريز حلت صور آدمية وحيوانيـــة محـــل الزخارف الهندسية أو النباتية، وهى عبارة عن وحدات صغيرة بعضها نُفذت بجـــانب زخرفى والآخر نفذ بغرض إبراز الموضوع.

وهناك أفاريز أخرى نجدها تصور مجموعة من الميداليات الدائرية أو المربعة أو على شكل معين متصلة معا كسلسلة على طول الإفريز، وتحتوى كل ميدالية على حيوان يمكن أن يكون حيوان واحد، أو أكثر مثل الأرنب والأسد والكلب والنمر والأغنام وبعض الطيور وكذلك النسر، وهى مصورة بطريقة محدودة أو تجريدية كعنصر زخرفى آدمى. فى بعض الأحيان نجد على الشريط الكلافى صور لشخصيات آدمية تقف بطول الشريط وهى تمثل صور للراعى الصالح داخل بورتريه دائرى، أو جانب من قصة إبراهيم وذبيحة إسحاق والحمل، اثنان من الملائكة يحاصران أسد خرافى يستعدون للقضاء عليه، وهى تمثل تراكيب زخرفية مضطردة تعكس روح العصر واضطراباته ومتغيراته من ناحية الأسلوب والموضوعات (شكل ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٦٠).

قبل أن نختم الحديث عن الزخارف الفنية فى النسيج القبطى، تجدر الإشارة هنا إلى رؤية جديدة يمكن إثباتها فى فن النسيج القبطى، فالباحث المدقق فى بعض الموضوعات يجد أن الفنان حاول أن يجسد بعض المشاهد الموضوعية ولكن برؤية تمثيلية، ففن التمثيل التجريدي هنا قد يكون صعب الوصول إليها دون إدراك لحجم المعاناة التى كان يعانى منها فى سبيل إطلاق حرياته وإبداعاته الفنية، فإن مسالة عدم إدراك الفنان القبطى للحرية الإبداعية جعلته يتحرك فى نمو بطئ نحو التمثيل المحسوس من خلال لوحاته الفنية، فعلى سبيل المثال تبدو ملامح وجه الفارس الذى يطعن التنين واتجاه عيونه ناحية المشاهد، كمشهد تمثيلى رائع، كما أن حركة الأرجل الأمامية للجواد المرفوعة إلى أعلى والمبالغة فى الرمح، قد تعطى انسجاما تمثيليا واضحا، نفس الشئ يمكن إدراكه فى صورة الراقصة وحركة الأيدى مع اتجاه العيون ناحية اليسار فإن الحركة هنا قد تعطى أكثر من معنى للفنان وتجسد له حيوية خاصة بالنسبة للعمل، وبالتالى فإن التمثيل هنا قد أعطى الفنان حرية التخيل، والتخيل أعطاه التجريد وجعله قادرا على إبراز حرياته الإبداعية فى مجال التجريد والتحوير لفن النسيج.

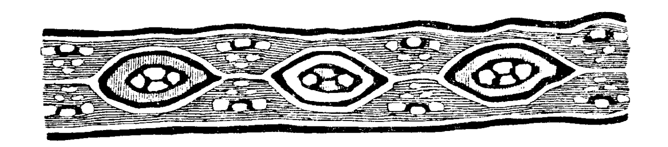
وإذا كانت تلك هى رؤية الفنان، فإنها فـى المقـابل كـانت هـى كذلـك أذواق المشاهدين أو المستخدمين لتلك القطع بتلك الزخارف، ومن ثم يمكـن إدراك مفـهوم التجريدية على المنسوجات القبطية كسمة عامة فى مصر آنذاك.

ومع دخول العرب مصر فقد أورث الأقباط المسلمين تلك الرؤية التمثيلية القائمة على التحوير والتجريد والأسلوب الزخرفى المبالغ فيه، ولأنه كان يتفق مـع مفـهوم الديانة الإسلامية آنذاك، ازدهر فن النسيج فى مصر على مستوى الأقباط والمسـلمين خلال الفترة ما بين القرن السابع وحتى التاسع الميلادى، ثم كان الازدهار الأكبر فـى القرن الحادى عشر على أيدى الفاطميين، والتى ساهمت كحكومة مسلمة واعية آنذاك فى كسب الأقباط وتشجيعهم على استمرار إبداعاتهم الفنية للمساهمة فى نهضة الدولة الفاطمية، وبالفعل ازدهر الفن القبطى مرة أخرى فى تلـك الفـترة وسـيطرت علـى الأساليب الفنية القبطية والإسلامية أساليب زخرفية واحدة وأنماط فنية متفقـة معـاً ومختلفة فقط فى الرموز والأشكال المسيحية أو الإسلامية المختصة بالعقيدة.

تبادل الأقباط والمسلمين العناصر الزخرفية، وأدت اللغة العربية دوراً مشتركاً فى هذا التبادل بصفة خاصة بعد أن قبلها الأقباط فى العهد الفاطمى، وقد تمثلت العنـاصر الزخرفية آنذاك بالزهور والأشكال الهندسية والأشكال المعقدة أو المركبة بين عنـاصر نباتية وهندسية معاً، وتناقصت بشدة الأشكال الآدمية، إلا أنـه بعـد انتـهاء عـهد الفاطميين فقد اضمحلت الزخارف النسيجية واضمحلت التأثيرات القبطية فيـه شـيئاً فشيئاً أما التأثيرات الإسلامية الوافدة من سوريا والغرب والأندلس، وأصبحت العناصر القبطية شبه معزولة وغير متوفرة تماماً، غير أن هذا لا يمنع أن عنـاصر زخـارف النسيج التى استخدمت فى أوروبا على سبيل المثال منذ القرن التاسع وحتى مشـارف عصر النهضة كانت متأثرة إلى حد ما بالتكوين القبطى، ولا سيما فى الفن الإيطـالى والأيرلندى والرومانسكى، ويبدو أن الاتصالات الكنسية مع كنيسة الإسكندرية وكذلـك الحروب الصليبية قد ساهمت فى خروج تلك الأنماط لتؤثر فى الدول الأوروبية، كذلـك وجود نساجون أقباط فى الأندلس عمل على تقريب وجهات النظر الفنية بينهما، بينمـا أدى المذهب الأرثوذكسى المشترك بين كنائس روسيا مثلاً والإسـكندرية والصـرب

والأكراد إلى تأثير النسيج الخاص بهم ولا سـيما فـى السـجاد الكـردى بالعنـاصر الزخرفية القبطية كالتصميمات الهندسية متعددة الألوان والمونوجرامات المتعددة على الأطراف والتكوين ذو السره، وأصبحت سمات فنية هامة هناك ربما حتى مطلع القرن السادس عشر الميلادى.





الفصل الســادس

الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

تقديم

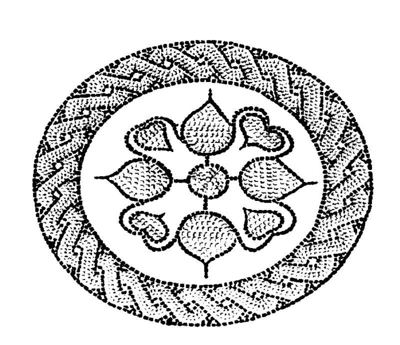
أولا : المشغولات العاجية

ثانيـــا: المشغولات الخشبية

ثالثـــا: فن الأيقونــــــة

رابعـــا: الأدوات الكنسية وأدوات الخدمة اليومية

خامسا: الزخارف القبطية







بورترية لسيدة من الفيوم تحمل فى يدها كأس الخمر المقدس
القرنين الثالث والرابع الميلادي

الفنون الصغرى والأسلوب القبطى*

تقديم

احتلت الفنون الصغرى مساحة كبيرة من الفنون والثقافة القبطية، فالنظرة الفنية الخاصة عند المصريين قد تبدو متأصلة آنذاك فى أعماقه، وهـى المحـرك الطبيعـى لعناصر المجتمع، وذلك لأن الفن فى تلك الفترة لم يكن مقيدا أو وافدا عليه أو معوقـا لإبداعاته، بل أن المقومات الفنية آنذاك عبرت عن ثقافته فى حرية متكاملة، وبالتـالى انعكس ذلك على كافة الفنون الصغرى التى كان يتعامل معها بصورة بسيطة مواكبـة للحركة الفنية المعاصرة له.

تميز الفن القبطى بالعديد من النماذج التى تدخل فـى تصنيـف الفنـون تحـت مصطلح (الصغرى)، سوف نعرض من خلالها الأعمال العاجية، والمنحوتات الخشبية،

* مراجع هذا الفصل فى الصفحات من ٣٥٤ - ٣٦٠.

تميز الفن القبطى بالعديد من النماذج التى تدخل فـى تصنيـف الفنـون تحـت مصطلح (الصغرى)، سوف نعرض من خلالها الأعمال العاجية، والمنحوتات الخشبية، والأيقونات، والأدوات الكنسية (الخدمة اليومية)، ونختتم بالتعرض إلى ملحق تفصيلى مرسوم للعديد من الأنماط الزخرفية فى الفنون القبطية عموماً.

أولاً: المشغولات العاجية

عرفت مصر المشغولات العاجية منذ أقدم العصور، وعلى الرغم من عدم توافـر مصدر أساسى للعاج فى مصر الذى كان يستمد من سن الفيل أو ناب جاموس البحـو، إلا أنه كان من الأنماط الفنية التى عثر عليها فى مصر مثل عهد ما قبـل الأسـرات، ويحتمل أن يكون مصدره تلك العلاقات الودية القديمة بين مصر وجنوب النوبة ووسط أفريقيا منذ القدم (بلاد الزنوج)، بلاد بونت، أرض الرب، بلاد جنتيـو، بـلاد كـوش، وكلها أراضى أفريقية تقع فى جنوب مصر.

ظلت تلك الصناعة منتشرة فى مصرة عبر العصور الفرعونية، إلا أن الانتشـار الحقيقى لها والازدهار الفنى الواضح اتخذ طريقاً جديداً فى مدرسة الإسكندرية الفنيـة تقريباً فى العصرين اليونانى والرومانى، حيث زاد الاهتمـام بالمشـغولات العاجيـة وتنوعت أساليب نحته ووصل إلى مكانة مرموقة فى الدقة والإتقان والبراعة، وغلـب عليه الوضع التزيينى فى الفن، بل واستغل فى العديد من الحرف الفنية إما من ناحيـة التطعيم أو الترصيع أو فى بعض الأحيان يصبغ العاج بألوان معينة ليكون لوحة فنيـة عالية المستوى. وقد عرفت عملية صباغة العاج الملون فى مصر منذ عـهد الدولـة القديمة، وكانت الألوان التى استخدمت فى تلوين العاج هى الأحمر والأسـود بدرجـة كبيرة بينما عثر على اللون الأخضر نادراً فى بعض القطع، وكان الاكتفاء بلون واحـد

يعطى أكثر من درجة عندما يصبغ فوق النحت البارز، وبصفة خاصة اللـــون الأحمـــر الذى يعطى نوعاً من القداسة والعظمة للقطعة العاجية المنحوتة.

ومع انتشار المسيحية فى مصر ازدهرت المشغولات العاجيـــة بصـــورة كبـــيرة وبصفة خاصة الملون منها، حيث زاد عدد الألوان المستخدمة من أحمر وأرجوانـــــى وقرمزى وأصفر وأزرق وأخضر، واحتلت الألوان المقدسة مثل الأرجوانــــى والأزرق مركزاً متميزاً فى كل لوحة عاجية، وبالتالى انتقل العاج من كونه جزء تزيينــــى فـــى اللوحة إلى لوحة تصويرية متكاملة تبرز جانباً من المفهوم الدينــــى المتــوارث فـــى مصر، ونظراً لصغر حجم تلك المشغولات بصفة دائمة فقد انتشرت بشكل واضح فـــى جميع متاحف العالم، فقد لا يخلوا متحف من عرض جزء فنى من العاج القبطى الـذى تميز بموضوعاته الحيوية وأساليب فنه التى تتسلل دائماً إلى وجـدان المشـاهد دون اعتراض حتى ولو كانت بعيدة فى أسلوبها عن الأنماط الهللينستية المعروفة من قبل.

ومما لا شك فيه أن الإسكندرية وكافة المدارس المصرية التى تعاملت أو أنتجت تلك المشغولات العاجية لم تكن وحيدة فى العالم الرومانى، بل كان هناك تنافس شـديد فى هذا الفن بين المدارس الفنية المختلفة فى الشرق والغرب، فى أنطاكية وافســـوس وروما ورودس وبعض دويلات بلاد الغال وغيرها من المراكز، إلا أن هذا التنافس قـد وصل إلى قمته بين مدرسة أنطاكية والإسكندرية، حتى أننا فـــى العصــر الرومـــانى المتأخر، يختلط علينا الكثير من التأريخ أو التصنيـــف الفنـــى أو الموضوعـــى بيـــن المدرستين وبصفة خاصة فى الفترة ما بين أواخر القرن الرابع الميلادى وحتى القرن الثامن الميلادى، فلا يمكن بسهولة الوصول إلى اصل للقطعـــة العاجيـــة مصـــرى أو سورى، تلك المنافسة كان مرجعها بلا شك لمســتوى الدقـــة الفنيـــة والموضوعيـــة المستخدمة من التراث المسيحى آنذاك فى البلدين، كمـــا أن التجـــاوز فـــى العقيـــدة ووضعها فى بؤرة الأحداث الدينية والسياسية خـــلال القرنيـــن الخـــامس والســـادس الميلاديين جعل لهما صفة فنية مميزة قريبة فيما بينهما مختلفة عن غيرهم فى تلـــك الفترة.

عموماً فقد حاول مؤرخو الفن العاجى فى العصر الرومانى المتأخر والبيزنطى المبكر أن يقسموا المراحل التأريخية للمشغولات العاجية إلى فترتين: الأولى انطبعت عليها حالات التأثر بالكلاسيكيات الفنية من ناحية الموضوع والأسلوب الفنى، وهى الفترة التى ترجع من نهاية القرن الثالث وحتى نهاية القرن الخامس الميلادى. والفترة الثانية التى تميزت بالموضوعات القبطية وكذلك الأساليب الشعبية فى النحت على العاج قد تنتمى إلى القرن السادس أو ما بعده، وهى فترة تقلصت فيها بشدة أعمال العاج المصرى عموماً، ويحتمل أنه أصبح من المواد العضوية النادرة فى المجتمع المصرى وربما ارتفع سعر الحصول عليه أيضاً. عموماً تلك الاتجاهات قد تعكس ظروف المجتمع آنذاك قبل وبعد مجمع خلقدونيا.

استخدم العاج فى تصوير موضوعات متميزة من الحياة الدينية القبطية فى مصر، بل أنه ساهم بصورة غير مباشرة فى توطيد المذهب المصرى من خلال تصوير بعض الموضوعات التى تهدف إلى ذلك.

ونحاول هنا أن نقدم رؤية جديدة لتفسير تلك الموضوعات ونحاول أن نتسلل إلى غرض الفنان وحدسه للوصول إلى ماهية الروح الفنية المعاصرة له آنذاك من خلال مجموعة من الموضوعات المميزة، والتى تجمع بين التأثير الكلاسيكى والمصرى القديم وروح العصر المسيحى فى مصر.

لدينا قطعة نحتية من العاج عبارة عن تمثال صغير مقاسه ٦ × ١٠سم عثر عليه فى مصر، وهو محفوظ حاليا فى متحف Merseyside County فى ليفربول (شكل ٤٤)، التمثال يصور الراعى الصالح يحمل كبشا فوق كتفيه، وهناك كبشان أسفله يرفعان رأسيهما إلى أعلى. وتنتمى أنماط وأساليب العمل من الناحية الفنية والموضوعية إلى بدايات القرن الرابع الميلادى، الراعى هنا يشبه أورفيوس، واقفا يرتدى تونيكا بحزام وطرفها السفلى مزين بكورنيش مزخرف، وفوق رأسه قبعة سورية المسماة بالقبعة الفريجية Phrygian Cap وهى من النوعية التى تربط تحت الذقن. أما الكبشان الأخريان فهما واقفان فى خضوع ينظران إلى أعلى تجاه الكبش المرفوع فوق كتفى الراعى، وهناك جزء من جزع شجرة فى خلفية المنظر.

تلك هى حدود المنظر من الناحية الوصفية، ولكن هناك نماذج تصويرية عديدة لمنظـو الراعى، ولكن مسألة النظرة الخاضعة للكبشان إلى أعلى تعطى دلائل تصويرية غايـــة فى الأهمية فى أساليب الفن المصرى فى القرن الرابع، فمـــن المعـروف أن صـــور الراعى مع الكبشين كانا دائماً فى حالة لهو وعبث فى الأرض، ولم يصورا دائماً فـــى حالة خضوع وتأمل، وبالتالى فإن الفنان أراد أن يعكس حالة دينية فى تلـــك النظــرة العلوية، وكأنهما يتمنيان أن ينالوا نفس الحظ الذى ناله صاحبهم فوق كتف الراعـــى، تلك الأحاسيس الدينية فى العمل، قد تعطى إلى حد ما نوعية الخشونة الواضحة التـــى قد تبدو على الأجسام. عموماً فى المنظر وكذلك حالة نحت صوف الكباش، بينما نجـد مفهوم الاختلاط السورى والمصرى فى فن العاج يبدو مواكباً فى استخدام غطاء رأس سورى واضح كما أن أسلوب نحت الملابس به تأثيرات سورية وبصفة خاصة الجـزء السفلى من التونيكا. وعموماً يمكن ترجيح أن تكون القطعة إما مـــن الإسـكندرية أو الفيوم، وإن كانت بعض الآراء قد تحدد أسلوب نحت أهناسيا فى المرحلة الثالثة، وهو ما ذهب إلى تأريخ القطعة بالقرنين السادس والســابع الميـلادى، ولكـن الأصـول المصرية التى يمكن المقارنة بها لصور الراعى، تؤكد أن مناظره لم تستمر إلى تلـــك الفترة المتأخرة، وان حدود انتشار هذا المنظر فى مصر طبقاً للأدلة الأثرية لا يتعـدى القرن الخامس الميلادى، وهو ما يؤكد أن تأريخ اللوحة يقع فى الفترة ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

من الموضوعات الرائعة من الناحية الفنية نحت بارز على Pyxis، (صـــندوق صغير للعطور أو الزيت أو البخور) يحتوى علـــى منظريـــن أسـطوريين يتخصـــان باحتفالية إله النيل فى مصر، الصندوق من القرن السادس الميلادى.

المنظر الأول يمثل جانب من الاحتفال بعيد النيل (وفاء النيل) وهو يضم خمسة من المشاركين فى الاحتفال مضجعين على أريكة، اثنان على الجانب الأيمن ومثلـــهم على الجانب الأيسر، ويرفعون أيديهم التى تحمل أطباق، بينما نجـد أشـخاص علـى الجانبين كخدم يقدمون الأطباق للجالسين، فى منتصف المنظر نجد سيدة تـأكل بطـة موجودة على طبق أمامها فوق منضدة خشبية، ونلاحظ أن ثلاثة من الجالســين فـــى

الخلف ينظرون باهتمام بالغ ناحية الطبق، بينما الرابع ينظر لأحد الخدم، وهو أسلوب فنى رائع باستخدام نظرة العين لخدمة الموضوع وتفاصيله وإعطاء واقعية رغم تدهور الأسلوب الفنى. نلاحظ أن السيدة ترتدى ملابس بسيطة وبينما يتحلى عنقها بعقد ثمين، وهو تناقض فنى تميز به الفنان القبطى عموما فى أعماله الفنية، زخارف المقاعد تبدو متأثرة بزخارف التوابيت الجنائزية، بل أن المنظر على الرغم من كونه يمثل جانب من احتفالية دينية، إلا أنه يمكن تفسيره على أنه جزء من وليمة جنائزية، منتقاة من التراث الإيزيسى الخاص بالاحتفالات النيلية الجنائزية أيضا (شكل ٢٦١).

المنظر الثانى يحتوى بداخله على منظرين بطريقة التوازى، على اليسار نجد سيدة تستند على تمثال لأبى الهول، وتحمل إكليلا من الزهور والفواكه فى يدها، ويحتمل أن تكون زوجة إله النيل (نيلوس)، وهى مرتبطة بالنهر وأبى الهول ومفهوم الخصوبة من ناحية الأجسام المزهلة وعادة ما يعرف هذا التشخيص بتجسيد شخصية مصر وعلى الرغم من فقدان أجزاء كثيرة من صورة السيدة، إلا أننا يمكن تعويض ذلك فى صورة نيلوس النموذج الذكرى لتشخيص مصر ونهر النيل، وهو هنا يجلس فى شكله المعتاد فى العصرين البطلمى والرومانى، على اليمين نجد مجموعة من الأطفال يلعبون، بينما يحمل هو فى يده قرن الخيرات، بعض العلماء فسروا هذا القرن بأنه مجداف أو الدفة التى تسير بها الحياة فى مصر، وهى لا تزال أشياء خاصة مرتبطة بنهر النيل فى مصر، ونلاحظ أن الفنان جعل المنظر بأكمله وكأنه داخل النهر حيث ارتفع بزخارف النهر (المياه) حتى الربع العلوى من الصندوق على جانبى المنظر.

ويبدو الأسلوب الفنى هنا مرتبطا بالعديد من صور إله النيل على المنسوجات القبطية ومنحوتات اهناسيا، والتى تضم أسلوب فنى يهتم بالوجود على حساب القياسات الجسمانية كما هو واضح فى صورة نيلوس، ولكننا نلاحظ بعض التأثيرات السورية فى تسريحة الشعر الخاصة بالمنظر الأول للمحتفلين، بينما الأسلوب المصرى يبدو واضحا فى الوجوه الممتلئة التى تميزت بها المنحوتات العاجية منذ القرن الخامس الميلادى. مما لا شك فيه أن مدلول تصوير إله النيل والاحتفال به

آنذاك، كان جزءاً من التراث الشعبى المصرى منذ القدم، لكن هذا لا ينفى أن العقيدة المسيحية استفادت كثيراً من تشخيص نيلوس فى الفن القبطى الهادف، فهو نموذج لحالة تشخيص الآلهة على الأرض، وكذلك نموذج للتعامل البشرى - الإلهى معاً من حيث تبادل المنفعة بالعبادة والاحتفال، وبالتالى صار نيلوس يحمل صفات عديدة من السيد المسيح كالخلاص والمنقذ بفضل خيراته، فقد صور على صندوق آخر وبجانبه معجزة السيد المسيح (واهب الحياة) فى إقامة لعازر (شكل ٢٦٢)، وهى نماذج تؤكد أن هناك تراكيب فنية شعبية فرضت نفسها فى تحديد سمات هذا الفن فى الفترة ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين فى مصر.

أيضاً من اللوحات التى تعكس إلى أى مدى ظلت التراكيب الأسطورية متوفرة فى الفن المصرى آنذاك، صندوق Pyxis من العاج عليه جزء من الاحتفالات الديونيسية ـ الإيزيسية فى تراكيب مختلطة، وهذا الصندوق يضم لوحتين (شكل ٢٦٣) الأولى: صور عليها ثلاثة أشخاص واقفة مدعمة بأوراق الأكانتوس Akanthos، فى المنتصف يقف الإله ديونيسوس Dionysos يرتدى عباءة تلتف حول النصف السفلى من جسمه يمسك فى يده اليسرى Thyrsos وفى اليمنى يمسك كأس الكنثاروس، تحت الإناء نجد نمر رأسه مرفوعة إلى أعلى يتأهب ليلتقط قطرات لخمر المنسكب من الإناء. على يمين ديونيسوس نجد جارية تحمل طبلة ترفعها خلف رأسها، يحتمل أن تكون أحد المياندات (وصيفات الإله ديونيسوس) بينما على اليسار نجد أحد الساتير Satyr يرتدى رداءاً ربما يكون من جلد الغزال حول خصره، وحول رقبته جلد النمر، ويحمل فوق يده اليمنى Pedum أو Shepherd's Crook عصا لها خطاف يستخدمها الراعى فى محاصرة أغنامه، وعلى كتفه الأيسر يحمل قربة مملوءة بالخمر المقدس، المشهد عموماً يعبر عن جانب معتاد بكامل عناصره من الاحتفالات الديونيسية، كما أنه يلقى الضوء على أهمية الخمر المقدس كأحد الرموز المسيحية المبكر آنذاك. علماً بأنه فى كثير من الأحوال كان ديونيسوس يعتبر نموذجاً للمسيح مستوحى من التراث الهللينستى.

اللوحة الثانية على غطاء الــ Pyxis تصور امرأة ترتــدى ببيلــوس Peplos فوق الكتفين مربوط من عند الخصر، وتحته هيماتيون طويل وتحمل فى يدها اليسرى Cornucopia قرن الخيرات، وفى يدها اليمنى دفة سفينة غير واضحة إلى حد مــا، وتبدو تلك السيدة إلهة، ولكن نلاحظ التراكيب المختلفة باستخدام رموز متعــددة مــن مخصصات آلهة أخرى كإيزيس وأفروديتى وتيخى إلهة الحظ أو الصحة، ولكن بالربط بين الموضوعين، نجد أن بعض العلماء ذهبوا إلى أن تكون الإلهــة المصــورة هــى تيخى – فورتونا إلهة الحظ والصحة، ومن هنا ذهبوا أن هذا الصندوق خاص بحفــظ الأدوية، وإن كان هذا الاتجاه لا يبعد الاحتمال الآخر بأن تكون الإلهة إيزيــس رمــز للخصوبة فى اللوحة، وبالتالى فإن هذا المنظر يعكس مضمون تلك التراكيب المختلطة ومتغيرات العصر من الناحية الدينية. الأسلوب الفنى متأثر إلى حــد مــا بالتيــارات الهللينستية وكذلك الإيحاءات الزخرفية الواضحة فى اللوحة الثانية، وهذا لا يمنــع أن الفنان كان مدركا لكافة المخصصات الإلهية المصورة للآلهة، وأن مفهوم الاســتخدام هنا يعكس الانطباع الشعبى من ناحية الأسلوب الفنى الذى بدأ مع نهاية القرن الرابــع وبداية القرن الخامس الميلادى.

تلك الأمثلة التى صورت جانبا من الموروث الحضارى فى تلك الفترة ــ ســواء كان فرعونى الطابع أو هللينستى ــ كان يواكب روح الفن عموما المتمثلة فى فنــون النسيج والنحت والتصوير الجدارى، وأن المعين واحد من ناحية مصدر الموضــوع أو الأسلوب الفنى. ولدينا نماذج عديدة تؤكد هذا المعنى وتوظف العمل الأسطورى كمــا سبق وشرحنا فى النحت لخدمة العقيدة الجديدة، فنجد موضوعات أوروبــا وزيــوس (شكل ٢٦٧)، واغتصاب جانيميديس بواسطة النسر المشخص لرب الأرباب زيــوس (شكل ٥٣)، والذى ارتبط مع مفهوم الهبوط الإلهى على الأرض وإخضاع المؤمنيــن له مع رمزية النسر التى صارت بعد ذلك أحد الرموز الخاصة بالعناية الإلهية. وكذلــك من الموضوعات الهامة محاكمة باريس بواســطة مجلــس الآلهــة (شــكل ٢٦٤)، وأسطورة هيراكليس وأسد نيميا (شــكل ٣٨، ٣٩، ٤٠)، ومنــاظر لربــات الفنــون

وأبوللو وأرتميس (شكل ٢٧٥)، وغيرها من الموضوعات الأسطورية هللينستية الطابع والتى عكست مضمون الثقافة الشعبية لمصر آنذاك.

من أهم اللوحات التى تحتوى على مناظر أسطورية ورموز متعددة تخدم مفهوم العقيدة الجديدة، منظر للوحة من العاج على وجهين (شكل ٢٦٥)، الوجه الأول تبرز فيه شخصية هيليوس إله الشمس الواقف جهة اليسار على عربة يجرها الحيوان الأسطورى الكنتاور Centauros على البحر حيث يوجد ثلاثة من الـ Tritons ترتيون وهم من آلهة البحر يمارسون الرياضة داخل البحر بجوار بعض الكائنات البحرية ـ من المفترض أن التريتون من أتباع الإله بوسيدون ولكنهم هنا يعبرون عن مفهوم التراكيب المختلطة التى سادت فى التراث الديونيسى فى الفترة المتأخرة. أما هيليوس فيحمل فى يده اليسرى الشعلة الخشبية Thyrsos (أحد الرموز الديونيسية) وفى يده اليمنى يحمل كأس الكنثاروس Kantharos، ويسانده أحد الساتير باهتمام واضح فى نظرته إلى الإله، أما الكنتور فنجده يحمل كنثاروس كبير مملوء بالخمر المقدس. فى النصف العلوى نجد فارس صغير يتقدمه أحد الساتير ينفخ فى آلة موسيقية Whelk-blowing، وهى من المتحمل أن تعبر عن الفداء الإلهى الروحانى الخاص بالاحتفالات الديونيسية، هنا أحد الساتير يبدو فى مرحلة وسطى بين هذا المنظر والمنظر العلوى، ويبدو وكأنه هابط أو صاعد إلى السماء، يحمل فى يده دلو من الخمر المقدس، ويحمل فوق كتفه سلة فواكه وهى أحد الرموز الغنوسية ـ المسيحية ويبدو أنه قادم بها من السماء إلى المؤمنين على الأرض، والذى يمثلهم هذا الفارس الذى يتبع الساتير، ويبدو ذلك واضحا إذا ما نظرنا إلى الجزء العلوى من المنظر، فنجد فيه منظر جمع ثمار الفواكه والكروم وعملية عصر العنب وتجهيز الخمر المقدس حتى يصل إلى تلك العربات التى تجرها الثيران تمهيدا لوصولهم إلى الأرض. تلك التراكيب بين الخمر المقدس والوسيط (الساتير) وسلة الفواكه ومفهوم الفارس الصاعد إلى السماء، بالإضافة إلى التراكيب المختلطة بين مخصصات الإله أبوللو وديونيسوس وهيليوس، كانت تعتبر من المفاهيم الدينية فى العقيدة الغنوسية ـ المسيحية المبكرة، والتى استوحت بصورة غير مباشرة من الشعر الأورفى الذى

كان من أهم أسس الاحتفالات الديونيسية التى كانت تدل على معانى الخطيئة والمعاناة والموت والهروب من الجحيم عن طريق التدخل الإلهى المباشر على البشر أو بتجسيد مفهوم العناية الإلهية كأحد الموضوعات التى كانت محور تعاليم تلك الفترة حوالى منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السادس الميلادى.

الوجه الثانى من اللوحة يحمل نفس التراكيب الكونية المعبرة عن العلاقة بين البحر والأرض والسماء، فنجد فيه الشخصية الرئيسية هى سيلين Selene إله القمر، وهى من أنصاف الإله فى الميثولوجية اليونانية، وتظهر راكبة عربة يجرها اثنان من الثيران إلى أعلى من داخل أعماق البحر المملوء بالكائنات البحرية المصاحبة لها والمحيطة فى نفس الوقت بالإلهى Thetis ثيتس التى تستقر أسفل المنظر مستندة على صخرة وهى عارية فى الجزء العلوى من الجسم، وتمسك بقرن الخيرات فى يدها اليمنى واحد الكائنات البحرية فى اليسرى. نلاحظ أن الإلهة سيلين تمسك فى يدها الشعلة الخشبية، وهى تقابل المنظر الآخر لهيليوس، كذلك نجدها فى حركة استعداد مواكبة لحركة العربة والثيران، كذلك الرداء الذى ترتديه يبدو مواكبا لذات الحركة حيث اصطنع منه الفنان شكل الهالة فوق الرأس المعبر عن روح العصر فى تصوير الآلهة والقديسين. ويظهر فوق الثيران أحد الساتير عاريا متجها جهة اليمين يستعد لينفخ فى آلة موسيقية وهو فى نفس الوقت يمسك بيده اليسرى اللجام الذى يجر الثيران، وبجانبه نجد سيدة عارية تحمل صينية فارغة، الجزء العلوى من المنظر نجده يمثل الكائنات السماوية، فنجد اثنين من المخلوقات متكأين اسفل شجرة زيتون يحتمل أنهما يمثلان أنصاف الآلهة Horai المختصين بالمحصولات الموسمية وجلب الخيرات فى الفصول الأربعة، على اليمين نجد إيروس وهو يهز جزع شجرة الزيتون ليصنع منه أكاليل الزهور للفوز الإلهى للمؤمنين، وعلى الجانب الأيسر نجد أفروديتى داخل الصدفة معبرة عن مولد الآلهة من العدم، وأسفل إيروس نجد كلب صغير يلتقط ثمرة زيتون من أيدي إحدى الآلهة Horai ويبدو أنه ليس له علاقة بالمنظر.

ويندرج التعليق على موضوع اللوحتين عموما تحت مفهوم هبوط وصعود الآلهة وبصفة خاصة التركيز على أنصاف الآلهة الذين يحملون الصفتين الإلهية والبشرية

فى الأساطير اليونانية، كما أن المنظر يوحى بتجديد أهم الرموز المسيحية المستخدمة بعد ذلك وأن دورها فى الميثولوجية اليونانية قد لا تختلف كثيرا عن مفهومها فى المسيحية وبصفة خاصة استخدامات الخمر المقدس والكنثاروس وشجرة الزيتون والفداء الإلهى للساتير وغيرها من الرموز المختلفة.

من الموضوعات النادرة والطريفة التى صورت على العاج القبطى، لوحة من العاج لممثلة مسرح تجيد تجسيد بعض الشخصيات التراجيدية والكوميدية معا (شكل ٢٦٦)، السيدة ترتدى خيتون سميك مربوط من المنتصف بشريط معقود، وفوق الخيتون نجد عباءة ملفوفة فوق الكتفين. تحمل سيف فى جانبها الأيمن وتمسك بيدها اليمنى آلة الليرا بسبعة أوتار، وفى اليد اليسرى تحمل ثلاثة أقنعة مسرحية ما بين تراجيدية وكوميدية، وترتدى قناع غريب الشكل يبدو وكأنه سلة مقلوبة ذات شرائط تتطاير إلى الخلف، شلك الشعر يبدو مستعارا (باروكة). تقف السيدة ومخصصاتها بداخل إطار زخرفى رائع فى الشكل والصنعة وهو عبارة عن شريط من أوراق الأكانتوس المفتوحة، كبيرة ومنحوتة بشكل دقيق وعميق ومتناسق، وهو يؤكد أن القطعة ليست من التراث الشعبى، بل أنها نفذت خصيصا لتلك الممثلة وملامح شخصية لها. وقد فسر بعض العلماء هذا الموضوع على أنه لقطة مسرحية لتلك الممثلة التى عرفت بالبانتوميم **Pantomime** تمثل فيها الشخصيات التى تمسك بالأقنعة الخاصة بهم، وهو أداء تمثيلى شائع فى المسرحيات الإغريقية، ولكن الغريب فى الأمر أن تكون الممثلة سيدة، وهذا المجال فى الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين ظهرت فيه تلك النوعية من النساء يقمن بأداء أدوار مسرحية خاصة فى الاحتفالات التذكارية والدينية وقد واكب ذلك شهرة الممثلة الإمبراطورة ثيودورا زوجة الإمبراطور جستنيان وبالتالى رجح بعض العلماء أن تكون تلك القطعة خاصة بها أو أن شهرة الممثلات فى تلك الفترة جعلت إحداهن تطلب أن تنحت على العاج بتلك الطريقة المقننة، على العموم فالقطعة لا تزال تحمل اختلافات عديدة فى تفسيرها، ولكن أهم هذه الاختلافات أن القطعة من مصر وأنها تحمل أسلوب لفن النحت المصرى فى القرن السادس الميلادى الذى تميز بوجوه ممتلئة بدون تعبير، مع

الاهتمام المتزايد بالزخارف الطاغية على عناصر العمل، جميعها مميزات للنحت العاجي فى مصر خلال القرن السادس الميلادى، فهل كان فى مصر آنذاك ممثلات ذو شهرة كبيرة تواكب إتقان هذا العمل؟

بجانب هذا الكم من الموضوعات الأسطورية القديمة فى العاج القبطى، سيطرت كذلك بعض الموضوعات المسيحية فى مصر آنذاك على بعض القطع، من اشهر تلك القطع نموذج القديس أبو مينا بين الجملين وجانب من قصة حياته، المنظر مصور فوق صندوق Pyxis ينقسم إلى منظرين (شكل ٢٦٨)، الأول خاص بقصة استشهاد أبى مينا فى تسلسل قصصى رائع، يبدأ بمنظر المحكمة، ونجد فيه القاضى أو الحكم يجلس فوق كرسى بدون ظهر منحنى ناحية اليسار ويمسك كتاب الحكم بيمينه، وعلى يساره نجد سلة ليست ذات علاقة بالموضوع، وعلى يمين الحاكم نجد منظر إعدام أبو مينا، الذى يبدو فيه بدون ملابس فى النصف العلوى من الجسم ورداء قصير يستر عورته من أسفل، وهو منحنى فى وضع الإعدام مربوط الأيدي من الخلف، ويقف أمامه القائم بإعدامه يرتدى تونيكا قصيرة ذات حزام وسروال طويل، ويرفع سيفه ويجذب مينا من شعره ويهم بقطع رقبته، خلف القديس مينا وإلى أعلى قليلا نجد الملاك فى وضع طائر يستعد لاستقبال روح القديس مينا عقب إعدامه، وعلى يمينه نجد تل صغير وشجرة، ويبدو أنهما من أساليب استغلال الفراغات المحيطة بالمنظر أو فواصل بين المنظرين.

المنظر الآخر نجد فيه القديس أبى مينا فى مشهده الشهير بين الجملين يرتدى تونيكا قصيرة وحذاء طويل وعبارة عن Chlamys المزينة بـ Tabion وحول رأسه هالة، ويقف عند مدخل أو هيكل جنائزى يشبه الناسكوس الخاص بحالات الخلود قائم على عمودين ذى بدن معقود، وهى حالة فنية معروفة فى الفن القبطى تدل على القداسة، أو تدل على أن هذا الهيكل يمثل المكان المقدس الذى دفن فيه القديس وأصبح رمزا للحجاج المسيحيين فى مصر والعالم البيزنطى فى الإسكندرية، إلى جواره وعلى الجانبين يقف جمع من الحجاج وكأنهم يقتربون من الهيكل وهذا الجمع مكون من سيدتين من اليسار ورجلين من اليمين.

الصندوق يصور جانبا من حياة القديس أبى مينا فى مقبرته فى مصر، وهو نموذج معتاد العثور عليه فى ثلاثة مراكز هامة فى تلك الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين، هم الإسكندرية وسوريا والقسطنطينية، وهى مناطق شهدت شهرة أبو مينا، والمنظر يؤكد أن الصندوق نحت فى الإسكندرية وأنه نموذج من القرن السادس لتلك النوعية من المشغولات الفنية المرتبطة بمواسم الحج لدير القديس أبى مينا فى الإسكندرية، كذلك نجد أن أسلوب نحت الملابس والوجوه الممتلئة وغياب القياسات الجسمانية، جميعها ظواهر نحتية عثر عليها فى مصر على العاج والنسيج، وهذا بالتأكيد لا يمنع أن بعض العلماء ذهبوا على اعتبار أنه من الصعب تحديد الفواصل الفنية لصور أبو مينا بين المراكز الثلاثة التى شهدت اهتمام خاصة بقصته، كذلك وجود أماكن مقدسة له فى تلك المناطق، ولكن تركيبة المنظر الخاصة بحالة الإعدام ومنظر التقديس ما هى إلا تراكيب موضوعية تخدم مفهوم المسيحية فى مصر، وبصفة خاصة لحظة الاستشهاد ثم الفوز بالتقديس فى العالم الآخر، وهى فكرة واكبت التعاليم الغنوسية المسيحية فى مصر خلال القرن الخامس والسادس وضرورة البحث عن حالة تقديس للمسيحيين الأوائل الذين ضحوا بأرواحهم فى سبيل العقيدة الجديدة وهو مفهوم استمر فى الفن القبطى حتى الفتح العربى.

أيضا اتجهت الموضوعات المصورة على العاج إلى تصوير المسيح وجانب من معجزاته الشهيرة، فلدينا مشط من العاج محفوظ فى المتحف القبطى (شكل ٢٦٩)، عليه زخارف نحتية بارزة تبين جانب من بعض معجزات السيد المسيح، مثل إقامة لعازر من موته، وشفاء الأعمى، ويتبع فيها الأسلوب الشعبى الذى تميزت به منحوتات القرن السادس الميلادى. أيضا لدينا لوحة من العاج عبارة عن ميدالية دائرية يحتمل أنها قلادة لعقد، بداخلها صورة نصفية آدمية لقديسة أو متضرعة فى حالة ابتهال، واللوحة تحمل مواصفات تصوير الوجوه فى القرن الخامس، مثل الوجوه الممتلئة والالتزام بغطاء الرأس وانسيابية العيون والفم الصغير، كما نلاحظ عدم وجود قياسات جسمانية واضحة بين الجسم والأيدي، وتبدو القطعة من أهم المنحوتات العاجية التى تؤكد انتشار خام العاج واشتراكه فى العديد من الأعمال الفنية.

كذلك من المتحف القبطى الذى يحتوى على العديد من النماذج العاجية المختلفة فى الفن القبطى، نجد صندوق خشبى للزينة فى خلفياته زخارف عاجية عبارة عن حشوات رقيقة بنقوش ملونة تصور سيدتين تستعدان للزينة داخل هيكل أنيق مزود بستائر (شكل ٢٧٠)، ويبدو أن هذا الطراز السورى الأصل قد نفذ فى مصر منذ حوالى القرن السادس تقريبا، وشاع استخدامه فى العصر الإسلامى بعد ذلك وهو يمثل واحدا من أهم أساليب الزخرفة المركبة من العاج وأنواع غالية الثمن من الأخشاب من الارو والزان وخشب الأبنوس الأسود، وفى بعض الأحيان كانت تطعم الزخارف ببعض الأحجار الكريمة والفيروز بجانب الحشوات العاجية، فقد كان من الفنون المتألقة فى مصر، ولم نعثر على نماذج شعبية منه بل أن معظم النماذج التى عثر عليها تعبر عن أنه صنع لطبقات متميزة نظرا لارتفاع أثمان الخامات المستخدمة شكل (٢٧١، ٢٧٢).

وقد أصبح العاج منذ القرن السادس الميلادى يدخل كحشوات خارجية فى المصنوعات الخشبية، بل أنه احتل مكانة مميزة وثابتة فى ديكورات الكنائس وبصفة خاصة الأبواب والأحجبة الخاصة بالهيكل الأوسط وحامل الأيقونات، ولكن لا يمكن الجزم بدقة تلك الصناعة بصورة كبيرة إلا مع دخول العرب إلى مصر، فقد عملوا على جلب العاج بكميات كبيرة الأمر الذى جعله فى متناول الجميع مما زاد من استخدامه وازدهار فنونه.

ولم تكن المشغولات العاجية قاصرة على الصناديق واللوحات والحشوات الخشبية، بل استخدمت فى عمل مجموعة من الأوانى وبعض الحليات مثل الأساور والخواتم (شكل ٢٧٣)، ولدينا فى المتحف القبطى بعض الأوانى التى نحتت عليها مناظر دينية مثل قصة بشارة العذراء، وآنية مخصصة للكحل الخاص بالزينة عليها بعض الزخارف الهندسية (شكل ٢٧٤)، كما أن العاج استخدم كلوحات لحمل بعض النقوش الكتابية. ولكن من أقدم استخدامات العاج فى العصر المسيحى، استخدامه الجنائزى، فقد عثر على بعض اللوحات العاجية الصغيرة التى تصور مجموعة من الحوريات العاريات الهائمات الراقصات فى أوضاع كلاسيكية تبعث جانب روحانى

ملائكى (شكل ٢٧٢، ٢٧٣)، وهو المفهوم الذى فسره بعض العلماء على أنه استخدام غنوسى وضمن الأسرار المقدسة، ولم يفسر إلى الآن وظيفة تلك اللوحات فى المقابر وبصفة خاصة مقابر مدينة أنتينوى التى اكتشفها (جايت) فى أواخر القرن قبل الماضى، عموما فإن وظيفة تلك اللوحات تعطى انطباعا عن مقدار التغير الذى أصاب الفن عموما بالاهتمام بالمفاهيم الروحانية، وأن هؤلاء الهائمات مثل ربات الفنون أو هن يمثلن نماذج من الوسائط الإلهية الذين يحملون العناية الإلهية ويحرسون بها المتوفى المؤمن، ولدينا فى المتحف القبطى العديد من تلك النماذج التى عثر عليها فى بعض المقابر القبطية، وهى ترجع إلى القرن الرابع الميلادى تقريبا.

أما الاستخدام الأخير للعاج فكان المرسوم منه، وهى مجموعة من اللوحات العاجية محفوظة فى المتحف القبطى تعود تقريبا إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادى، ويحتمل أنه قد تم العثور عليها فى مقبرة لفنان أو هى لوحات لم يتم نحتها بعد، فقد تم تلوينها بالخطوط الحمراء والسوداء، وهى تمثل بعض المناظر الطبيعية الصماء، فعلى إحداها نجد بطة وسط بعض النباتات وزهرة اللوتس، وعلى الأخرى غراب أو نسر فوق شجرة مورقة بأزهار، والثالثة نجدها تصور أحد الملائكة على هيئة كيوبيد يرتدى عباءة أرجوانية ويحمل سلة فواكه ربما يقدمها للمتوفى، فكيوبيد وهذه الرموز كانت أحد المخصصات الجنائزية فى الفن المسيحى فى مصر وخارجها (شكل ٢٧٨).

من هنا نجد أن خام العاج من المواد العضوية التى اهتم بها المصريون بصورة كبيرة منذ أقدم العصور وحتى الفن القبطى، وأنه من السهل أن نتتبع تداخلات هذا الخام فى العديد من اللوحات والمشغولات اليدوية الفنية التى تعكس قدرة الفنان المصرى على إنتاج أعمال دقيقة ورائعة تحت أى ظروف قهرية تحاول أن تعطل قوة دفعه الثقافية أو الفنية.

ثانيا: المشغولات الخشبية

احتلت المشغولات الخشبية جانبا هاما من تطور الفن القبطى فى مصر بل يمكن القول بأن المصريين لم يظهروا إنتاجهم الفنى المعبر عن إبداعات فنية غاية فى الدقة والروعة للنحت الخشبى إلا مع بداية العصر المسيحى فى مصر، وهذا لا ينفى أنه موروث قديم عند أجدادهم الفراعنة منذ أقدم العصور، ولكن كمية المنحوتات الخشبية التى عثر عيها فى مصر وتعود للفترة المسيحية فى مصر قد تفوق مثيلاتها فى عصور أخرى، وهى كافية لتعبر عن تمكن الفنان المصرى من هذا الخام وكذلك توافر أنواعه المتميزة فى مصر فى تلك الفترة مثل خشب الجميز والنبق والسنط والأثل والنخيل والدوم، بالإضافة إلى استيراد أنواع أخرى من الخارج مثل الأرز وخشب الجوز والبلوط والساج، وهى أنواع كانت مستخدمة قديما، وبالتالى تعود الحرفى والفنان المصرى على استخدامها فى تزيين الأثاث المنزلى وصناعة الأبواب والهياكل والسقوف الخشبية بالإضافة إلى الأعتاب والأحجبة الهيكلية، وكذلك بعض الأدوات الخاصة بحياته اليومية، كما أنه استخدم الأخشاب فى عمل أفاريز زخرفية تحمل زخارف كتابية أو نحتية بارزة محاطة بأفاريز هندسية أو نباتية. تلك الاستخدامات تطلبت بالطبع أعمال نجارة على قدر كبير من الدقة والحرفية المطلوبة، وهى مهنة عثر عليها فى مصر بصورة كبيرة ولا سيما فى العصر الرومانى المتأخر والفترة المسيحية حتى الفتح العربى.

من أهم الموضوعات التى استخدمت فى الزخارف الخشبية الموضوعات النيلية المستوحاة من الاحتفالات المصرية بإله النيل، وهى المناظر التى تجسد خيرات مصر بصفة دائمة، وفى بعض الأحيان استخدم الفنان الألوان من أجل إضافة جانبا من الواقعية على العمل الفنى، فيتم تلوين الزخارف النباتية والأشجار والأشكال الهندسية بألوان متضادة حتى يحقق نوعا من الانسجام بين الألوان وعناصر نحت اللوحة. ويجب أن نؤكد أن ظاهرة تلوين الأخشاب أو تطعيمها بالذهب أو الفضة نوعا من

الممارسات اللونية القديمة، ويحتمل أن حالة التدهور الاقتصادى جعلت الفنـــان يلجـــأ إلى الألوان بدلا من استخدام الذهب والفضة. فى المتحف القبطـــى لدينـــا بورتريـــه مرسوم على لوحة خشبية لسيدة فى وضع جنائزى، وهو يمثل أولى المراحل الفنيـــة التى تم التعامل بها مع الأخشاب بواسطة الألوان، وهو تأثير ربما كـــان نابعـــا مـــن ظاهرة تصوير البورتريهات الشخصية فى العصر الرومانى فى مصر، ولكن التطـــور الآخر الذى حدث بعد ذلك، هو البدء فى نحت تلك الأشكال المرسومة، وهو ما نجـــده على سبيل المثال فى جانب من الصور النيلية الأسطورية لأحد التماثيل (سوبك) أو إله الشر أو الإله المحبب لسكان مدينة الفيوم عموما، وبالتالى أصبح التمساح رمزا للشر وهو رمز مركب بين اتخاذه كحامى من الشر، أو هو جزء من المركبـــات العضويـــة لنهر النيل، وبالتالى انتشرت زخارفه فى الفـــن القبطـــى عمومـــا وبصفـــة خاصـــة المنحوتات الخشبية، التى تصوره دائما يسبح فى مياه النيل وســـط أزهـــار اللوتـــس ونباتات مختلفة (شكل ٢٧٩).

هذا الاستخدام يعود إلى القرن الرابع الميلادى، وقد غلب عليه إخفـــاء بعـــض الرموز المسيحية مثل الأسماك وبعض الطيور وأشكال علامة عنخ والصلبـــان. كمـــا احتلت مناظر الصيد جانبا هاما من تلك المشغولات الخشـــبية (شـــكل ٢٨٠، ٢٨١)، فالصيد هنا كان نوعا من المغامرة الروحية للراهب أو المؤمن، وهو اختبـــار دينـــى للقضاء على شهواته ورغباته المتمثلة فى نوعية الحيوان الذى يرغـــب فـــى قتلـــه والسيطرة عليه، فأغلب تلك الحيوانات كانت أسطورية أو حيوانات شرسة قوية مـــن الأسود والدبب والنمور والتنين وغيرها، وبالتالى فإن مهنة الصياد وحرفته فى الفـــن قد انتقلت من الجانب التزيينى الذى يعبر عن القوة الدنيوية فـــى العصـــور القديمـــة واليونانية الرومانية، إلى وظيفة جديدة تعبر عن القوة الروحية فى الفن القبطى، لذلك ارتبطت بصورة كبيرة بالإنتاج الفنى سواء فى التصوير الجدارى داخل القلايات أو فى المنحوتات الخشبية، أو فى الزخارف النسيجية.

ومن الموضوعات الشهيرة التى صورت على الأخشـــاب أيضـــا صـــور دخـــول المسيح المنتصر إلى مدينة أورشليم وسط ترحيب الجموع من أهالى المدينـــة وهـــى

تحمل سعف النخيل رمز الانتصار والسلام والخير الذى عم عليهم بوجــود المســيح بينهم، تلك اللوحة المحفوظة فى المتحف القبطى (شــكل ٢٨١) تمثـل نوعـا مـن الأسلوب الشعبى فى نحت الأخشاب، فعلى الرغـم مـن حجـم العمـل والأشـخاص المصورين والذى يصل عددهم حاليا على اللوحة إلى عشرة أشخاص، وربمـا كـان أكثر من ذلك فى اللوحة الأصلية، إلا أن أساليب الحركة والعمق قد تبدو شعبية إلـى حد ما من ناحية الملابس وحركة الأيدي والخشونة الواضحة فـى أسـلوب النحـت وبصفة خاصة فى الجزء الذى صور فيه المسيح، والذى حاول الفنان أن يعجه بكثـير من الزخارف فى الخلفية، وبالتالى فإن العمل على ضخامته من الناحية الموضوعيــة إلا أنه نموذج للفن المحلى فى مصر، وقد استعاض عن ذلك الفنان بـالنقش العلـوى الذى يوضح الحدث، وهو أسلوب استخدم كثيرا فى القطع الفنية التـى توضـع فـى الكنائس وتكون مرأية من المشاهدين، ومن ثم يمكن إدراك المعنى دون الخوض فـى التفاصيل الفنية للوحة. هذا الأسلوب يزيد من مفهوم المحلية فى مصر تقريبا خـلال القرن الخامس الميلادى.

وقد استخدمت المشغولات الخشبية أيضا فى موضوعـات التكريـس للأسـاقفة والقديسين وهو تصوير القديس وسط فجوة منحوتة على أشكال متعددة إما هيكليـة — بيضاوية مثل الحنية أو دائرية أو مستطيلة الشكل، يصور بداخلها القديس إما واقفـا مثل صورة القديس شنودة من القرن السادس الميلادى يحمل فى يده الكتاب (الإنجيل) (شكل ٢٨٣، ٢٨٤)، هذا الوضع عرف بوظيفة التكريس. وفى بعض الأحيان يصـور القديسين حاملين إما الصليب الطويل (الملائكى) وحول رؤوسهم هالـة التقديـس، أو يرتدون تاجا إلهيا (مثل تاج الإلهة تيخى أو إيزيس) ويحملون بعض أغصان الزيتـون وسلة مملوءة بالفواكه، واستمرت تلك الظاهرة منذ القرن الخامس تقريبا وحتى القرن العاشر الميلادى كظاهرة فنية تستخدم من خلال المشغولات الخشـبية (شـكل ٢٨٧، ٢٨٨).

إن أهم الاستخدامات الخشبية الباقية إلى الآن من الفن القبطى، هـى صناعـة الأثاث والأبواب والهياكل الخاصة بالكنائس المصرية، والتى احتفظت — رغم حـالات

التجديد والتعديل لها منذ تلك الفترة إلى الأبد ـــ بالعديد من النماذج القديمة التى تعبر عن إمكانية الفنان المصرى فى الفترة المبكرة من إتقان وتوظيف خام الأخشاب وزخرفته ومشغولاته الفنية لخدمة العقيدة الجديدة، فلدينا على سبيل المثال أقدم القباب الخشبية التى توضع فوق المذبح خلف الهيكل أو حامل الأيقونات، وهى لا تزال محفوظة فى المتحف القبطى بعد ما عثر عليها فى كنيسة أبى سرجة بمصر القديمة (شكل ٢٨٦)، والتأريخ المحتمل لها يعود للفترة ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين، القبة قائمة على قاعدة مربعة الشكل يحملها أربعة أعمدة ذات قواعد مربعة الشكل محدد بإفريز نحتية أسطوانية الطابع، يحتمل أن القبة كانت ملونة لوجود بعض آثار الستكو أو الطبقة الجصية التى توضع قبل الألوان، ويحتمل أن تكون وظيفة التلوين على الستكو نوعا من إخفاء رداءة نوعية الأخشاب المستخدم والذى يبدو واضحا فى القبة دون بقية أخشاب القاعدة والأعمدة.

ومع دخول العرب مصر وبصفة خاصة فى العصرين الفاطمى والأيوبى، ازدادت حركة المشغولات الخشبية وبصفة خاصة الأبواب والنوافذ والهياكل، وشهدت الكنائس تطورا واضحا فى استخدام اللوحات الفنية المفضضة والمحشوة بالعاج فى أشكال هندسية ونباتية وموضوعية أيضا، ويحتفظ المتحف القبطى بالعديد من تلك الأمثلة التى تعود لفترة ما بعد القرن الثامن الميلادى تقريبا حتى العاشر الميلادى فى أشكال مختلفة من الأبواب والهياكل عثر عليها فى بعض الكنائس المحيطة بالمتحف حاليا، مثل كنائس القديسة بربارا وأبى سرجة والمعلقة والأنبا تادرس وغيرها (شكل ٢٨٥).

مما لا شك فيه أن أساليب النحت على الأخشاب كانت تخضع بصورة أكيدة لنوعية الخام المستخدم، وبالتالى فإن الفنان الماهر هو الذى يتغلب بأسلوبه الفنى على عدم إبراز رداءة الخشب نفسه، هذا المفهوم جعل هنا نوعا من السطحية فى أغلب الأعمال الفنية الزخرفية، تلك السطحية توضح عدم إبراز العمق فى اللوحة بالمقارنة بالأفاريز المنحوتة على الأحجار، ويضاف إلى ذلك أن نوعية نسيج الخشب وعروقه قد تجبر الفنان على عدم إبراز تفاصيل دقيقة مثل ملامح الوجوه وثنايا

الملابس وبعض الزخارف الأخرى، وعلى الرغم من كون ذلك سمة فنية فـــى الفـن القبطى عموما فى تجريد وتحوير الأشكال الفنية والاتجاه إلى الرمزية الصمـاء، إلا أن وظيفة الخام هنا قد تزيد هذا الاحتياج وتثبته، وهو الأمر الذى جعله يلجأ إلى استخدام الألوان والستكو على الأخشاب لتفادى تلك العيوب، كما أنه لجأ بعد ذلك فـــى الفـترة المتأخرة (نهاية القرن السادس وحتى الثامن الميلادى) إلى استخدام الرموز الهندسية والنباتية بكثرة لتفادى تصوير الآدميين والحيوانات والانحناءات المواكبة لصورهـــم، حتى أن النباتات اتخذت شكلا هندسيا إلى حد ما، هذا المفهوم جعله فى مرحلة أخـرى يستخدم الترصيع أو التطعيم بالعاج أو الأخشاب الغنية مثل الأبنوس الأسود لتكويـــن أشكال هندسية غاية فى الدقة، ساعده على ذلك المفاهيم الإسلامية فى الفن العربـــى التى اهتمت بالزخارف الهندسية والنباتية بصورة كبيرة وازدهـــر هـذا النـــوع مـــن المشغولات الخشبية منذ القرن العاشر تقريبا وحتى بدايـــات القـــرن الثـــانى عشـــر الميلادى (شكل ٢٩٨، ٢٩٠، ٢٩١).

ثالثا: فــن الأيقونــة

تعتبر الأيقونة ودورها فى التعليم المسيحى المبكر من الأمور السرية ذات الطابع الخاص بمفهوم الروحانيات والخيال الدينى، ويبدو دورها الهام فى المجتمع نابعا مــن دورها الأساسى فى الكنيسة فى الفترة المبكرة، ولا ســـيما فـــى كنـــائس القديســـين والشهداء الأوائل وارتباط صورهم بمفهوم طقسى خاص جدا بهم فى إطـــار العقيـــدة وممارستها الدينية. من هذا المنطلق ظهرت الأيقونات كلوحات تصويريـــة لـــها أداء طقسى دينى ليس على مستوى الكهنة والشمامسة والرهبان، بل وصل فى تبجيل كبير للمستوى الشعبى الذين اتخذوا من الأيقونة سلاحا للحماية وهدفا للخـــلاص ووســـيلة ذاتية خاصة بالتضرع والالتجاء الأخير، فلا يمكن الاندهاش حينما يشترك المصريـــون على اختلاف عقائدهم منذ العصر الفرعونى القديم وإلى الأبد، فى البحث عن الوســـيط الإلهى أو البشرى والسعى إليه يصلون أمامه (الأيقونة أو ضريح أو قبر) ويقومـــون بتقبيل هذا الشئ أو لمسه أو إيقاد الشموع له أو حرق البخور أمامه، فإن هذا التبجيل الشعبى سمة من سمات الموروثات الشعبية القديمة، وليس هناك ارتباط دينى بين تلك الممارسات ومقومات العقيدة ذاتها، فالعقيدة مهما كانت محلية أو علمية، فى مصـــر لابد لها أن تخضع لهذا الموروث الشعبى الذى يبادر بالسيطرة والتوغل والتأثير فيـــها بشئ يكاد فى فترة لاحقة أن يصبح جزءا هاما من نسيج العقيدة ذاتها.

اختلف العلماء فيما بينهم فى تحديد أصول هذا المفهوم الأيقونى فى المســـيحية، فأصل كلمة أيقونة فى اليونانية εικων وهى تعنى الصورة المرسومة، لكن يحدد هذا الرسم عن غيره من الرسومات الجدارية، فى أن εικων لابد أن ترسم على لوحـــات خشبية، ولابد أن تكون بورتريه شخصى أو موضوع بشـــرى، وفـــى الحقيقـــة فـــإن التعاليم الكنسية والشعائر الدينية حاولت أن تبحث عـــن فـــارق بيـــن البورتريـــهات الشخصية الجنائزية المستخدمة فى العصر الرومانى، وبين مفهوم الأيقونة التى تعبـــد وتقام لها الشعائر الدينية وتكرس من أجلها الكنائس فى العصر المسيحى، ولكن هـــل

كان هناك بالفعل اختلاف جوهرى، وهل توصل العلماء إلى حدود معينة للفصل بين أهمية الصورة الدينية – الطقسية فى التراث المصرى وبين المفهوم الذى رغبوا فيه فى الغرب المسيحى؟

فى الحقيقة هناك اختلافات كبيرة حتى الآن، ولا نريد أن نخوض فيها، وذلك لأنها تحمل العديد من وجهات النظر اللاهوتية، وهو ما نحاول أن نتجنبه فى هذه الدراسة، ولكن يجب أن نناقش هذا المفهوم من خلال تطور حركة الفن عموما فى مصر والعالم المسيحى. فالأيقونة نموذج تصويري لشخص مات وانتقل بأعماله الخيرة الإيمانية إلى العالم الآخر، ومن ثم صار قدوة، وصارت أعماله مثلا يحتذى به عبر الدهر، ولأن تلك الأمثلة قليلة فى العصر المسيحى المبكر، ولأن هؤلاء الأشخاص حملوا على عاتقهم مصير المسيحية، فإن الاتجاه نحو تقديسهم وبناء الكنائس لهم والاحتفال بهم سنويا، هو شئ تم ممارسته فى مصر قبل أى ولاية أخرى من الولايات الرومانية، ولأن المصريين تعودوا تصوير موتاهم والاحتفاظ بصورهم فى مقابرهم، وبما أن المسيحية – الغنوسية انتشرت فوق مقابر هؤلاء الشهداء المبكرين المباركين، فقد نتج عن ذلك إيحاء فنى متواصل ومتوارث فى أن تمارس الصورة الشخصية ضغوطها الإلهية والروحية على مفهوم الممارسة آنذاك، وبالتالى فإن الوجود التصويرى فى المقابر أو الكنائس المقامة فوق رفات شهيد للتذكير به، ما هى إلا تطور طبيعى لمفهوم الأقنعة والبورتريهات الشخصية ذات الطابع الجنائزى فى مصر آنذاك.

ونعتقد أنه ليس هناك اختلاف واضح بين مفهوم البورتريه والأيقونة فى كونها ظاهرة محلية فنية مصرية الطابع، نبتت فى المقام الأول بارتباط طقسى جنائزى ثم تحولت إلى شكل احتفالى ثم صارت نموذجا تعبديا فى الفترة اللاحقة. ولكن يجب أن نشير هنا إلى الاعتقاد السائد بأن جميع الصور المسيحية عموما الموضوعية أو الشخصية أو الأسطورية التى تنتمى للعقيدة المسيحية قد تندرج تحت لفظ أيقونة، وهو الأمر الذى جعل بعض العلماء يبتكرون مصطلح (الأيقونوجرافية) على فن التصوير المسيحى فى مصر. هذا الاتجاه، يبدو عام فى الصور الجدارية والأيقونات

ويحاول أن يبتعد بها عن المفهوم الوثنى عموما. ولكننا هنا سوف نختص بالأيقونة كصورة شخصية واقعية أو مثالية أو تخيلية، ولكنها قادرة على الانتقال من مكان إلى آخر، لديها تأثير دينى وعقائدى شعبى وهى تختلف من الصور الجدارية فى القلايات والكنائس والتى تخدم أمورا أخرى فى العقيدة المسيحية آنذاك.

على الرغم من أن مصر كانت بعيدة كل البعد عن حملات تحطيم الأيقونات فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، إلا أننا لم نعثر على أيقونات مبكرة فى مصر تساعدنا فى البحث عن أصول لتلك الظاهرة الفنية — الدينية، ويحتمل بأن مفهوم الاستهلاك المستمر للأيقونة فى المنازل والكنائس قد ساعد على عدم بقائها فترة زمنية كافية، وهو يختلف عن مصير البوتريهات الجنائزية المحفوظة داخل المقابر المغلقة، ولكن على الرغم من ذلك هناك نص فى (الأبوكرافيا) المصرية يرجع إلى نهاية القرن الثامن الميلادى يخبرنا برؤية متكاملة عن الممارسات الدينية والوجود الفعلى للأيقونة تقريبا منذ البدايات الأولى للمسيحية فى مصر، والخاصة بأيقونة (ليكوميدس) أحد أصدقاء يوحنا الإنجيلى التى زينت بأكاليل من الزهور والورود وزينت على جانبيها بالشموع ووضع أمامها المذبح، تلك الأمور الوصفية فى الأبوكرافيا توحى بأن تلك الممارسات الدينية كانت قائمة فى الفترة المبكرة من المسيحية تجاه الأيقونة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك الاهتمام المبالغ فيه قبل الأباطرة فى تزيين تماثيلهم الشخصية فى المعابد بهالة من العظمة والمجد عرفت آنذاك بلوحات **Lauraton** (من **Laurus**) أى لوحة المجد للإمبراطور، تلك الأعمال ساعدت بطريقة غير مباشرة فى تثبيت مفهوم الأيقونة وتبجيلها فى مقابل التبجيل الوثنى للبورتيهات الرسمية للأباطرة.

إن مصرية تلك الأيقونات يمكن الاستدلال عليها من قبل الغنوسيين الذين ذهبوا فى تبجيل الشهداء والقديسين والعظماء فى الفلسفة والدين بوابل من الطقوس والممارسات الدينية، وإذا كان التبجيل لديهم قائما فى كنائس الشهداء كما سبق وأشرنا، فإن التبجيل الحقيقى كان فى صور القديسين والفلاسفة اليونانيين أمثال

أفلاطون وأرسطو وسقراط، بجانب صورة المسيح، تلك الأمور يمكن الاستدلال عليها من خلال إشارات أريانوس وترتليانوس عن طوائف الكربوكراتسيين والباسيليديين والفالنتنيين الذين مارسوا الطقوس الغنوسية فى مصر وكان لهم دورا حقيقيا فى تثبيت العقيدة المسيحية بشكل محلى خاضع للموروث العقائدى المصرى القديم، فيمكن القول بأن تحديث القناع الجصى بالصور السطحية قد جاء مواكبا لأفكار هؤلاء الغنوسيين الذين كرهوا التجسد فى كل شئ واهتموا بالصورة البشرية السطحية غير المجسدة، وذلك لأنها كانت تتفق مع ميولهم العقائدية وممارستهم الروحية، ويبدو أن الأفلاطونية الحديثة كانت هى الباعثة دون شك إلى تلك الظواهر، فعندما رفض أفلوطين أن ترسم له صورة، كان رده أنه صورة من صورة أصلية روحية، فلا داعى لأن تكون هناك نماذج مكررة من الصورة، وعندما حاول أن يعقد المسألة على الفنانين طلبهم أن يصوروا الصورة الأصلية أى الروح، وكان ذلك هو قمة الفلسفة الفنية عند أفلوطين وهى ليست خاضعة له فحسب، بل كانت آنذاك هى روح العصر والمقياس الحقيقى للفن عموما. ولكن تظل هناك علاقة وسطى قوية بين احتياجات الكنيسة والعقيدة آنذاك لمفهوم الصور، وبين النموذج الإمبراطورى صاحب القوة والهيمنة فى صور الأباطرة، وبصفة خاصة أثناء الاضطهادات الدينية للأباطرة سيفيروس وديكيوس، وبالتالى أحدثت هذه الاضطهادات نوعا من تثبيت مفهوم الأيقونة لما حملت معها ضرورة تقديم القرابين لصور الإمبراطور وسكب الزيت والاحتفال التعبدى لصورة الإمبراطورة، هنا وفى منتصف القرن الثالث الميلادى أصبحت للأيقونات ضرورة طقسية مناسبة ومواكبة لما حدث فى اضطهاد ديكيوس على سبيل المثال، تلك الأمور شكلت جانبا هاما من تطور مفهوم الأيقونة فى مصر والعالم الرومانى آنذاك.

وقد تبدو الأدلة الأثرية للأيقونات المصرية قليلة جدا فى الفترة المبكرة، فلم يتبق هنا إلا بعض النماذج التى يرجع تاريخها إلى ما قبل القرن السابع الميلادى، أغلب تلك القطع ظلت محفوظة بدير سانت كاترين بسيناء، بالإضافة إلى النماذج القليلة التى كان يعثر عليها فى الاكتشافات الأثرية ويحتفظ بها فى المتحف المصرى

أو القبطى حاليا، من بين الأيقونات الهامة القليلة الباقية من القرنين الرابع والخامس الميلادى (شكل ٢٩٢)، لوحة خشبية مستطيلة رسم عليها بالألوان التمبرا المثبتة بالغراء لوجه سيدة حول رأسها إكليل من الزهور، وحول عنقها قلادة، وهى تنتمى إلى النماذج التى عثر عليها فى بورتريهات الفيوم، ويحتمل أن تكون تلك القطعة التى لا نعلم مصدرها إلى الآن، نموذج مستخرج من مقبرة لسيدة متوفية، الأسلوب الفنى هنا لا يزال متأثرا بالمرحلة الثالثة لصور البورتريهات الشخصية فى الفيوم، والذى تميز بالوجوه الممتلئة والخطوط الحادة، والتدرج اللونى الحاد والواضح لإبراز العمق والظلال، كما تميزت تلك المرحلة بالعيون الواسعة المبالغ فيها والفم الصغير الذى يرتسم عليه ابتسامة خفيفة، تلك اللوحة يحتمل أنها تعود إلى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادى، وهى نموذج للبدايات الأولى بفكرة الأيقونة المستوحاة من البورتريهات الشخصية، وهى محفوظة فى المتحف القبطى.

وإذا فرضنا أن هناك حالة من الاستمرارية بين البورتريه الجنائزى والأيقونات، فإننا يجب أن نشير إلى بعض التغييرات الفنية التى طرأت على بعض صور البورتريهات الشخصية التى عثر عليها فى أنتينوى وأرسينوى وهوارة وطيبة، وهى نماذج تحدد لنا الصلة المباشرة بين البورتريه ووظيفته الجنائزية وبين الأيقونة ووظيفتها العقائدية الدينية فى دور العبادة. منذ حوالى نهاية القرن الثانى الميلادى وبداية الثالث، يمكن ملاحظة بعض التغيرات الفنية التى طرأت على الأسلوب الفنى للبورتريه وكذلك التقنين الرمزى المصاحب للشخصية والذى يؤكد أن هناك فكر مغاير قد حدث فى أذواق وأساليب الفنانين، فعلى سبيل المثال، نجد أن الاتجاه إلى الخطوط الحادة المبالغة والميل إلى التجريدية والتحديد بالخطوط الداكنة حول الوجه وملامحه عموما، وكذلك المبالغة فى تصوير العيون الواسعة والأنف المستقيمة ذات الخطوط الحادة دون الظلال والألوان الناتجة فى إبراز سمات الوجه فوق خلفية داكنة اللون، جميعها أساليب فنية بدأت تظهر فى فن البورتريه مع نهاية القرن الثانى الميلادى، واستمرت تلك الأساليب هى المقياس الحقيقى للأسلوب الفنى للأيقونة فيما بعد، مع تثبيت حالة الخطوط الحادة المحيطة بالرسم وملامحه الشخصية.

ويمكن كذلك إضافة تلك الرموز الغنوسية التى لم تكن موجودة فى بورتريهات ما قبل القرن الثالث، وأنها استحداث محلى طقسى جديد ارتبط بالرموز الغنوسية، ولا سيما اللجوء إلى الموروث الشعبى فى الحليات ذات الطابع الأسطورى مثل الثعابين، وكذلك بداية ظهور كأس النبيذ، أو الخمر المقدس الذى أصبح رمز مقدس لتلك البورتريهات، فهو إلى جانب كونه موروث شعبى (هللينستى الطابع) إلا أنه كان من ضمن الطقوس والأسرار الغنوسية (شكل ٢٩٤، ٢٩٥)، وأنه الوسيلة المادية فى الحياة الروحية. وهناك رمز آخر ترك إشارة فى هذا التغيير هو النبات السرى باللون الأرجوانى الفاتح والذى كان قاسما مشتركا مع بعض البورتريهات الرومانية والمسيحية، هذا النبات لا يزال تفسيره غامضا إلى الآن، البعض ذهب إلى كونه رمزا غنوسيا بدأ ظهوره على البورتريهات كنوع من التميز لأصحاب هذه العقيدة عن غيرها، والبعض الآخر اتجه إلى كونه رمز وثنى فى بعض المجتمعات الإقليمية فى مصر، إلا أنهم فشلوا فى توضيح أصوله أو نوعية تلك النبات ما بين أوراق وزهور الغار والأكانتوس، تلك الظاهرة ربما لم تكن عامة فى معظم البورتريهات، ولكنها كانت تعنى أن النباتات عموما وسيلة من الطقوس السرية الغنوسية فى العالم الآخر، وأنها رمز دينى جنائزى متفق مع الطبيعة الشعبية فى مصر آنذاك، ويدل على ذلك أن أشكال تلك النبات اختلفت من بورتريه إلى آخر حسب المكان والإقليم، وبالتالى فإن ضرورة أن يمسك المتوفى بكأس من الخمر المقدس وحزمة من هذا النبات السرى، هى ضرورة طقسية جنائزية جديدة ظهرت على مفهوم البورتريه الشخصى مع بداية القرن الثالث الميلادى بجانب السطحية الفنية الواضحة فى الأسلوب الفنى. وأما التطور أو التغير الهام الذى اقترن مع بورتريهات القرن الثالث والرابع الميلادى، هو التصاق الآلهة معهم بصورة قد تزيد من تأكيد قوة الإيمان الروحى والهدف المرجو منه فى عودة الموروث الشعبى مرة أخرى من خلال العقيدة الجديدة، فقد سبق وأشرنا إلى أن الغنوسية مهدت للمسيحية من خلال تمسكها بالموروث المصرى القديم ولا سيما فى الطقوس الجنائزية التى تحولت من كونها مختصة فقط بوسيلة انتقال المتوفى من الحالة البشرية إلى الحالة الروحية بعد الوفاة، إلى كونها السبيل إليه فى

أن يصل إلى تلك النتيجة وهو لا يزال على قيد الحياة، فإن ارتباط المتوفى فى القرن الثالث بنفس التكنيك الفنى السطحى والرموز النباتية وكاس الخمر المقدس، ثم يصور بجانب ذلك بعض الآلهة ذات المخصصات الدينية الهامة فى الطقوس المصرية القديمة، مثل سرابيس وإيزيس وحورس وأنوبيس إما بأشخاصهم الإلهية أو من خلال مخصصاتهم مثل النسر وحيوان ابن آوى، بجانب سفينة سوخاريس الرمزية المتعلقة بالطقوس الإيزيسية، وقد سبق وفسرنا كيف انتقلت من كونها رمزا دينيا قديما إلى وسيلة للتعبير عن العقيدة الجديدة بمفهوم روحانى خالص. أما مسالة ارتباط تلك المتغيرات بحالة التطور الدينى فى مصر قد تكون هى المسالة الهامة حاليا فى البحث عن أصول ودوافع هذا التغير فى رسومات البورتريهات الشخصية، والذى يزيد من الأمر صعوبة ويؤكد كذلك ما نهدف إليه، أن تلك التغيرات ولا سيما فى الجانب الخاص بالتكنيك الفنى، قد استمر فترات طويلة كأحد الأساليب الفنية لرسومات الأيقونات، فى حين حدث إحلال وتبديل للرموز الوثنية أو الغنوسية برموز مسيحية بعد ذلك مثل الكتاب المقدس والصليب وهما الأداتين التى يمسك بهما الشخص المصور فى يديه بدلا من النبات السرى وكأس الخمر المقدس. هذا الإحلال قد بدأ فى حيز التنفيذ تقريبا بعد منتصف القرن الخامس الميلادى حينما حاولت العقيدة ومحاورها الدينية والثقافية والفنية فى البحث عن مضمون بعيدا عن الوثنية حتى تحافظ على محليتها دون أن تتعرض للانتفاضات الغربية.

من هنا فإن الشكل الفنى السابق للأيقونة قد ألقى بظلال وشيكة فى مصر على خروج نمط فنى للصور الشخصية أو الموضوعات الإعجازية للأيقونات يمكن استغلاله فى فرض هيمنة شعبية أكثر انتشارا وتتفق مع الموروث الشعبى المعتاد آنذاك.

وحينما حاول القديس أثناسيوس أن يفسر عبارة "الكلمة صارت جسدا" فى إنجيل يوحنا، استخدم رمز وثنى لصور الإمبراطور وأضاف فى شرحه ذلك، أن الاحترام والتقدير والتبجيل الذى يقدم لصور الإمبراطور، هو بمثابة تبجيل مقدم للأصل وهو الإمبراطور، وبالتالى فالاثنان واحد الصورة والأصل، ومن هنا جاء التجسيد هو

الصورة والأصل هو الإله، تلك المناقشة اللاهوتية تعكس المفاهيم السائدة آنذاك، فـــى أن الصورة ما هى إلا الصورة البشرية أو النموذج البشرى المعتاد عليه فى عالمنـــا، بينما أصولنا هى أرواحنا، وبالتالى فالقديسين والمعلمين وكذلك المســـيح والعـذراء والرسل يستحقون التبجيل من خلال الصورة لأنها تمثل حقيقة أصولهم الروحية، لذلك لابد من وجود حدود لهم من أجل استعادة مكانتهم مرة أخـــرى، وهـــو تقليـــد دينـــى معروف فى مصر وارتبط بالمسيحية منذ البدايات المبكرة لها فى مصر.

فى المتحف القبطى نموذج مبكر للأيقونة المسيحية المصريـــة رســـم بـــالألوان المائية المثبتة بالغراء على طريقة التمبرا، فوق سطح خشبى (شكل ٢٩٣)، اللوحـــة تصور ملاك فى وضع طيران أو قادم من السماء بالنصر والمكانة، وهو مجنـــح وذو شعر داكن اللون، الجزء الأعلى من الجسم وكذلك الأرجل تتجه عكس اتجاه الـــرأس التى تبدو وكأنها تنظر للمشاهد، وهو أسلوب فنى مرغوب فى الأيقونة وهـــدف مـــن أهداف تصويرها وهى أن تحدث علاقة مباشرة وروحية مع المشاهد لها، وهو أسلوب ابتدعه الفنان القبطى منذ القرن الرابع الميلادى، الملاك يمسك بإكليل اخضر اللـــون، بينما لون الرداء كان باللون الأبيض، اللوحة الخشبية تبدو كأنها ملونة باللون الأزرق الداكن (كبريتات النحاس) والتى تحولت إلى درجة من الإخضرار والأكسدة بعد فـــترة زمنية، ولكنها تؤكد أن الفنان أراد الواقعية فى إخفاء حالـــة الطـــيران فـــى الســـماء الزرقاء الداكنة، وهى سمة فى الأيقونات أن تكون الخلفية داكنة اللون بينها الوجـــه والشخص باللون الفاتح حتى يحقق قوة تعامل وتفاعل مباشر مع المشاهد أو المتعبد. اللوحة يبدو أنها كانت معدة للتعليق إما على جدران كنيسة أو مـــنزل، وبـــها ثلاثـــة ثقوب، وغالبا ما يمكن إرجاعها إلى القرنين الخامس والسادس الميـــلادى بالمقارنـــة ببعض نماذج صور الملائكة فى حالة الطيران فى قلايات أديرة باويط وسقارة.

يمكن القول بأن مسألة الحفظ للأيقونات المرسومة بطريقة (الأنكوستيك) الألوان المثبتة بالشمع الساخن كانت أقوى من الأيقونات المرســـومة بـــالتمبرا، ليـــس هـــذا القياس ثابت فقط فى الأيقونات، بل أنه تقليد يمكن إدراكه أيضـــا فـــى البورتريـــهات الشخصية فى الفيوم، فلدينا بورتريه من القرنين الخـــامس والســـادس الميلاديـــن،

محفوظ فى دير سانت كاترين، يصور القديس بطرس حامل الصليب الملكوتى (شكل ٢٩٩) وحول رأسه هالة نورية وفى الخلفية مجموعة أبنية مقدسة فسرت عدة تفسيرات من بينها مبانى مدينة روما التى بشر فيها الرسول بطرس، والبعض فسرها على أنها أجزاء من هيكل أورشليم، أعلى الأيقونة نجد ثلاث ميداليات دائرية تحتوى على صور للسيد المسيح فى المنتصف وصورة للعذراء أم الإله (الثيوتوكس)، وصورة على اليمين لشاب فى مقتبل العمر، اختلف حوله المؤرخين بأنه إما يوحنا الإنجيلى أو يوحنا المعمدان، أو النبى موسى، ولكننا يمكن تفسير المنظر بأنه يضم مفهوم الطبيعتين للمسيح الشاب قبل حلول المنحة الإلهية فى صورته الأولى، ثم المسيح الرجل الناضج بعد حلول تلك المنحة فى صورته الوسطى، وهما النموذجان الوحيدان اللذان جسدوا صورة المسيح فى فترة ما بعد منتصف القرن الخامس على طريقة المذهبين، ولكن فى عهد جستنيان يحتمل أن محاولة التوحيد بين المذهبين قد ألقت بظلالها على تلك القضية، وهو ما حاول أن يتوصل إليه المذهب اليونانى الأورثوذكسى والذى يدين به دير سانت كاترين، وبالتالى يحتمل أن تكون تلك الأيقونة نموذجا يجسد مرحلة الاتحاد بين المذهبين فى القرن السادس الميلادى، وعلى ذلك فإن تلك الأيقونة على الرغم من كونها نفذت فى فترة السطحية الفنية فى الأسلوب والتنفيذ الفنى، إلا أننا نتلمس فيها جانبا من التأثير الهللينستى لمدرسة الإسكندرية، وهو النموذج الذى اعتمد على الظل اللونى التدريجى والأبعاد ودراسة مصدر الضوء، ويبدو أن هذا الاتجاه نفذ بدقة فى ملامح الوجه وتسريحة الشعر، بينما أغفل بعض الشئ الملابس وحركات ثنايا الرداء الذى يرتديه بطرس، كذلك يمكن ملاحظة هذا التكنيك المعتاد قبطى الطابع فى البورتريهات الثلاثة الدائرية العلوية.

أيقونة أخرى للسيدة العذراء والدة الإله تجلس على العرش وتحمل الطفل المسيح جالسا وحول رأسه الهالة النورية وصورة المسيح هنا تجسد مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى الذى يعترف بألوهية المسيح منذ مولده (شكل ٢٩٦)، بينما يحيط بالسيدة العذراء القديسان ثيودوروس وجورجيوس وهما فى هيئة جنديين مسلحين، وفى الخلفية هناك ملاكان ينظران إلى أعلى فى انتظار الأمر الإلهى

بالتكريس، وبالتالى فإن هذا الوضع للعذراء والمسيح بطفل عرف فى مصر فى نهايـة القرن الخامس كمنظر التكريس لكنيسة (إنشاء كنيسة) على اسم أحد القديسين. وعلى الرغم من أن هذا المنظر مستوحى عموما من التكريس الإمبراطورى الرومانى (لوحة أغسطس على مذبح السلام) إلا أن مصرية ومحلية العقيدة المسيحية قد تبدو واضحة فى هذا العمل من خلال عناصر المذهب المصرى وألوهية الطفل المسيح. وتغلب على المشهد الأساليب السورية بعض الشئ، ويمكن إدراكها فى أحجام الشـــخصيات مـــن ناحية الطول، اللهجة الهندسية الواضحة فى التعامل مع الأشكال والملامح، عنـــاصر الزخرفة والاهتمام بالملابس بصورة دقيقة جدا وهو عرف لم يكن معروفا فنيـــا فـــى الصور القبطية من قبل، فيحتمل أن فنانين سورين نفذوا العمل فى مصر بفكر مصرى ولكن بأسلوب سورى، وهو ما يميز العناصر الفنية فى النصف الثـــانى مـــن القـــرن السادس الميلادى فى مصر.

هناك أيقونة أخرى تنتمى إلى نفس العصر ولكنها منفذة بالأســـلوب المصـــرى القبطى فى القرنين السادس والسابع الميلاديين، وهى أيقونة التمجيد الخاصة بالأنبـــا مينا مع السيد المسيح (شكل ٣٠٠)، وهى إحدى الأيقونات الهامة فى تأريخ التصوير القبطى، وذلك لأنها منفذة بالأنكوستيك، ومحفوظة حاليا فى متحف اللوفـــر، التمجيـــد والمباركة من السيد لمسيح للأنبا مينا تبدو واضحة فى العلاقة بين الاثنين من خـــلال الذراع اليمنى للمسيح المرفوعة فوق كتف القديس، ونلاحـــظ أن هنـــاك حالـــة مـــن القزمية فى اللوحة، وهو أسلوب فنى تميزت به الصور القبطية ولا سيما فى أقـــاليم الفيوم وأرسينوى وبانوبوليس من خلال تأثرها بالصور النسيجية، وهو أمر قد يـؤدى إلى أن هذه اللقطة نقلت من نسيج قبطى إلى أيقونة خشبية، كذلك نلاحظ أن المســـيح هنا يبدو رجل كبير ناضج ذو لحية ويرتدى رداء أرجوانى داكن اللون وشعره طويـــل وحول رأسه هالة نورية صفراء بداخلها صليب حتى تميزه دائمـــا مـــع الشـــخصيات الأخرى المحيطة به، ويحمل فى يده اليسرى الكتاب المقدس، أما الأنبا مينا فقد صـــور بنموذج مختلف عن صورته المعتادة بين الجملين، فقد عرفت صور الأنبا مينـــا فـــى لوحاته النحتية التى عثر عليها فى الإسكندرية بشكله الشاب أو الفتى الجندى القـــوى،

بينما صورته هنا كرجل عجوز كهل لديه لحية وشعر شايب قد تعطى معنى آخر ربما كان ذلك فى تلك الفترة أسلوب فنى عرف من خلال مجموعة من الصور التى عثر عليها فى باويط من القرن السابع الميلادى، وهى تصور هؤلاء القديسين المباركين القدماء بنفس تلك الإلهية فى جميع قلايات الرهبان، ويمكن المقارنة بأيقونة عثر عليها لقديس يعرف باسم القديس إبراهام من القرن السابع الميلادى وتحتوى على نفس الرجل الكهل ذو الشعر الخفيف الأبيض واللحية الطويلة البيضاء ويحمل الكتاب المقدس بكلتا يديه. ولكن نلاحظ أخيرا أن هناك تفاوت واضح بين دقة تصوير الوجوه وبين دقة تصوير الملابس والخلفية وهو ما يمكن أن نميزه فى الأسلوب التصويرى للأيقونات القبطية عن مثيلتها السورية أو البيزنطية، وهو بالتأكيد تميز يخدم محور العقيدة الروحية فى مصر (شكل ٢٩٧، ٢٩٨).

وتبدو ظاهرة اختفاء الأيقونات فى مصر مواكبة لحركة تحطيم الأيقونات فى القرن الثامن الميلادى، فقد شعر بعض الغيورين على المسيحية أن ألوهية السيد المسيح لا يمكن رسمها، وذلك لأنها صفة غير مركبة بل هى صفة معنوية نشعر بها ولا نستطيع أن نراها أو نجسدها، وبالتالى شعر هؤلاء المعارضون أن الرموز الوحيدة المباح استخدامها فى التعبير عن تلك الألوهية هى البشارة أو الحمل أو الصليب أو السمكة وغيرها من الرموز القديمة، هؤلاء أثاروا مفهوم عودة الوثنية من جديد فى الأيقونة، كما أنهم أدركوا إلى أى مدى أصبحت الأيقونة (كصورة فقط) رمزا مقدسا يفوق القدرة الإيمانية المرادة من الأيقونة ذاتها، أما المدافعون فقد أسسوا دفاعهم الوحيد فى أن الأيقونة وسيلة تعليمية منذ القدم، وأنه من حقنا أن نجسد المفهوم اللاهوتى لأن الكلمة صارت جسدا، والمسيح صار فى هيئة بشرية، وبالتالى فإن إمكانياته البشرية والعقلية المادية تجعلنا فقط ننظر إليه فى الصفة البشرية، وأن تكون حدود تصويرنا له هى حدود بشرية تعبر عن تجسده معنا إنسانا عاش بيننا. ومع نمو عدد الأيقونات وأهميتها يتزايد المعارضون والمدافعون وتتزايد حدة الصراع بينهما، الذى نتج عنه اندلاع حركة تحطيم الأيقونات والتماثيل الدينية فى عام ٧٢٦م فى عهد الإمبراطور ليو الثالث، واستمرت تلك الصراعات حتى منتصف

القرن التاسع الميلادى. وقد أدى هذا الصراع إلى ضعف أهمية الأيقونة على المستوى الدينى والطقسى، بل وأصبحت الأيقونة خاضعة لأذواق الفنانين، وغير مدرجة فى تقاليد وقواعد ثابتة، وبالتالى فقدت الأيقونة عنصرا هاما إيحائيا كان مسيطرا عليها وهو مفهوم الأيقونات الأعجوبية أو المعجزات الأيقونية، وهبطت أسهم الأيقونات على المستوى الغربى. ولكن فى الشرق نجد أن الفتح العربى قد ساهم فى بعد تلك المؤثرات الدينية عن حركة تطور فن الأيقونة فى الشرق عموما وفى مصر بصفة خاصة، وظلت التقاليد الأيقونية قائمة فى مصر حتى العصور الوسطى، فقد شهد فن الأيقونة تطورا كبيرا فى الفترة ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر، وازداد ارتباطها بالطقوس الدينية، كما ظهرت مجموعة من الرسامين على قدر كبير من الثقة الدينية والفنية مثل إبراهيم الناسخ ويوحنا الأرمنى القدسى، وظهرت لهم مدرسة فنية تتلمذ فيها مجموعة كبيرة من الرسامين التزموا بأسلوبهم الفنى، كما حملت الأيقونات توقيعات وكتابات باللغتين العربية والقبطية، وهى مجموعة من الأيقونات لا تزال محفوظة فى الكنائس القبطية ليس فى مصر فحسب بل فى معظم الكنائس الأرثوذكسية فى العالم وكذلك فى جميع المتاحف العالمية.

قبل أن نختم الحديث عن فن الأيقونة فى مصر، يجب الإشارة إلى تلك التفاعلات الدينية والتقاليد الشعبية ولا سيما ارتباط الأيقونة بمفهوم الخلاص أو المعجزات الإلهية وارتباط تلك الأيقونات على المستوى الشعبى بمصير الديانة المسيحية وتقاليدها المحلية. ففى القرن العاشر الميلادى ظهر لنا كتاب يعرف بـ (سير البيعة المقدسة؟) للأنبا ساويرس بن المقفع أسقف الأشمونين فى القرن العاشر الميلادى، وهو يحتوى على خمس مقالات كتابية لخمسة من الرهبان والقديسين، وقد قدم هذا العمل جانبا كبيرا من معجزات الأيقونات على مستوى العقلية القبطية بعد الفتح العربى، فلا يزال هناك علاقة قوية بين الفتح العربى ومفهوم تلك المعجزات الإلهية المزمع حدوثها من قبل تلك الأيقونات التى تحتوى على صور للقديسين المبكرين والسيد المسيح والرسل وبعض الأنبياء.

ويمكن تقسيم تلك المعجزات إلى أقسام متعددة، فبعض المعجزات الأيقونية تحمل مفهوما سياسيا ضد السلطة الإسلامية، وهى إلى حد ما بدون مصدر موثوق فيه إلى الآن، وهى تحاول أن تشير إلى أن هناك رفض إسلامى لتلك الأيقونات، فإن ما حدث مثلا من بصق أحد المسلمين على أيقونة، فعذب فى منامه وطعن بحربة من المسيح وعندما استيقظ مات فى الليلة التالية بعد أن أصابه مرض لعين، على هذا المنوال حملت تلك المعجزات الأسطورية جانبا سياسيا ضد الحكومة الإسلامية. وهناك جانب من تلك المعجزات خصص لتدعيم العقيدة المسيحية ذاتها بعد الفتح العربى، وذلك من خلال البحث عن قدرة إعجازية لبعض القديسين المبكرين أمثال الأنبا مقار والأنبا مينا، بالإضافة إلى شيوع ظهور المسيح والعذراء أحياء من خلال أيقوناتهما فى بعض الكنائس والقرى، وهو الأمر الذى يدعم ويذكر ويعطى قوى من جديد للمسيحية فى أوقات شهدت فيها أزمات عقائدية وإيمانية بعد الفتح العربى، وبالتالى فإن ما نستطيع أن نقدمه هنا أنه عقب الفتح العربى لمصر وتقلص دور المسيحية وبعدها عن الصراعات الدولية التى كانت تشعرها دائما بمكانتها وتزيد من قوة إبداعها وتماسكها، جاء الفتح العربى واختفى هذا التأثير تماما، وبالتالى كان لابد من تعويض ذاتى محلى فى هذا الوقت فانتشرت تلك الثقافات الأسطورية للبحث عن الذات وسط الضغوط الكربية من لغة وحكم ودين وثقافة وغيرها من مقومات الحضارة العربية الوافدة على مصر مع مطلع القرن السابع الميلادى.

رابعا: الأدوات الكنسية وأدوات الخدمة اليومية

ارتبطت الكنسية فى بدء تكوينها بالهيكل اليهودى ارتباطا وثيقا، فالطقوس والأدوات والممارسات الليتورجية (الطقسية) مستوحاة من أصول يهودية قائمة فى ديانتها، وقد يبدو هذا الارتباط عاما إذا ما نظرنا إلى محلية المسيحية الممارسة فى مصر، بل فى بعض الأحيان يبدو غير منطقى من خلال الأدوات والممارسات التى أضيفت للطقوس بضرورة الحاجة الملحة آنذاك، ومن ثم تلاشى هذا الارتباط شيئا فشيئا حتى غدت الطقوس والأدوات الكنسية نموذجا محليا خاصا بالكنيسة القطبية فى مصر.

إن الحياة الليتورجية هى أساس قيام الكنسية، فمعنى الكنيسة فى المفهوم الأرثوذكسى، هى جماعة من المؤمنين تمارس طقوسا ليتورجية خاصة تجعلهم منعزلين عن الأرض، هائمين إلى الملكوت السماوية، وبالتالى فتلك الممارسات الليتورجية الحادثة داخل الكنسية كان يلزمها أدوات خاصة تمارس من خلالها ومن ثم التحمت تلك الأدوات مفهوم الفن القبطى لأنها نفذت بما يتلاءم مع الأمور الفنية المواكبة لثقافة المجتمع القبطى آنذاك.

أ- المذبح (شكل ٢٨٦)

يمثل المذبح ركنا أساسيا فى طقوس الخدمة اليومية بالكنيسة، فهو الرمز المقدس فى العهد القديم لذبيحة إبراهيم فهو الفداء الذى تبعه الوعود الإلهية، فالأنبياء جاءت من أجله، وبدماء الذبائح تطهر الأرض من خطاياها، وبالتالى فالذبيحة هى الوسيلة الوحيدة التى يتقرب بها الشعب إلى ربه عندما جاء المسيح وصلب. كل ذلك أعطى الكنيسة أهمية بالنسبة للمذبح ومفهوم الفداء والتضحية من أجل شعبه، ومن ناحية أخرى فإن وظيفة المذبح بالطقوس المصرية القديمة وحتى

فى العصرين اليونانى والرومانى كانت معروفة للتضحية وتقديم القرابيــن، وبالتــالى فالظاهرة مصرية ولم تكن يهودية التأثير. يأخذ المذبح القبطى شــكل المكعــب فــهو عبارة عن كتلة حجرية أو من الخشب مكعبة الشكل، تعطى إيحاءا بالمقبرة أو القــبر الذى يستقبل الأضحية، فالطقوس الغنوسية السرية القديمة أوضحت ضرورة أن يكون هناك مذبح فى المقبرة يوضع فوق قبر الشهيد، فالمذبح هنا يعنى المكافأة الإلهية لهذا الشهيد الذى تقدم على روحه القرابين والأضحيات للرب، فى بعــض الأحيــان اتخــذ المذبح بعض الأشكال الزخرفية، فيمكن أن تزين أركانه بوحدات زخرفية مــن أوراق نبات الأكانتوس، كما أنه يزود بمجرى تنتهى إلى أسفل بحوض لتتجمع فيه المياه بعد غسله. يقام المذبح وسط الهيكل بحيث لا يلتصق بالحائط ويكون على الأرض مباشـرة حتى يسهل للكاهن الدوران حوله ورفع البخور عليه، وقــد زودت بعــض المذابــح القبطية بفتحة جهة الشرق تستخدم لتخبئة الذخائر المقدسة إذا تعرضت الكنيســة لأى خطر.

يغطى المذبح قبة قائمة على أربعة أعمدة تعرف بالعرش وهى من الخشب عـادة أو من الرخام فى بعض الأحيان تغطى القبة بطبقة من الجص الأبيض وتنقش وتلون، وفى أغلب الأحيان تلون بلون الأخشاب نفسها، عموما لدينا نمــوذج لأقــدم القبــاب الخشبية المقامة فوق المذبح ويرجع إلى القرن السادس الميــلادى محفــوظ حاليــا بالمتحف القبطى. حول المذبح يوضع شمعدانان يشيران إلى الملاكين اللذين كانا علــى قبر المسيح، قديما كان الشمعدانان يوضعان فوق المذبح يوميا، ثم عدل هذا الإجــراء ووضعا بجانب المذبح فى العصور المتأخرة وهو تقليد غربى إلى حد ما، وفى المتحف القبطى نموذج من تلك الشمعدانات من البرونز يرتكز على ثلاثة أرجل ويحمل مسرجة برونزية يعلوها شكل هلالى يتوسطه صليب، الأرجل الثلاثة على هيئة جياد فى حالــة قفز، النموذج يعود إلى حوالى القرنين التاسع والعاشــر الميلادييــن. وفــى متحــف ارميتاج، نجد نموذج لتلك الشمعدانات يعود إلى فترة مبكرة حوالى القرنيــن الرابــع والخامس الميلادى، عثر عليه فى طيبة، وهو من البرونز قائم علــى ثلاثــة أرجــل يعلوها عمود رفيع يعلو شكل آدمى عارى يحمل مسرجة باثنين من المشاعل الزيتيــة

تخرج من فاه سمكة ذات رأسين ترمز للمسيح، ويعد هذا النموذج مرحلة انتقالية تؤثر فيه المؤثرات الهللينستية بشكل مباشر فى تلك الفترة المبكرة.

ويستلزم للضرورة الطقسية فى المذبح وجود ثلاثة أغطية فى الكنيسة القبطية تقام عليها الطقوس، الأول يزين بالصلبان، والثانى باللون الأبيض والثالث وهو الأهم ويطلق عليه اسم (الإبروسنارين) أى (تقدمة) يوضع فوق الأغطية الأخرى وغالبا ما كان بالقطيفة الحمراء المزينة بإطار زخرفى ذهبى أو فضى، تلك الأغطية يمارس فوقها وضع الحمل وتفريغ الخمر المقدس فى الكأس، ومفهوم تلك الطقوس عرف عند الرهبان المصريين منذ حوالى القرن الرابع الميلادى، وهو طقس ديني مسيحي ليس له علاقة بالمفهوم الطقسى اليهودى.

ب- المنبر (شكل ٣٠١، ٣٠٢)

المنبر أو الأمبل المعروف فى اليونانية بالأمبون άμβων (أى المصعد)، يتقدم الأمبل اثنى عشر عمودا يرمزون إلى الاثنى عشر تلميذا، وهو عادة ما كان يقام من الحجر قديما ثم استخدمت لبنائه مواد أخرى مثل الرخام والأخشاب. ولدينا نموذج لهذا المنبر ـــ يعد الأقدم فى تاريخ المسيحية ـــ عثر عليه فى دير الأنبا أرميا فى سقارة يعود إلى القرن السادس الميلادى، ونقل بالكامل إلى المتحف القبطى، وهو يحتوى على قطعة واحدة من الحجر الجيرى للمنبر القائم على ستة درجات يعلوها كرسى حجرى مزين من أعلى بصدفة رومانية على شكل زهرة تحيط بها كتابات قبطية يتقدم المنبر عمودان يليهما صفان من الأعمدة فى كل صف خمسة أعمدة، وجميعهم يمثلون قاعدة الاثنى عشر عمودا. وهو نفس المدلول الذى ورد عن رمزية الأمبل الذى يرمز إلى محور تعاليم المسيح لتلاميذه الإثنى عشر وهم يجلسون أمامه، فى بعض الأحيان يستخدم الأمبل للوعظ والقراءات التى تتلى عليه، كما أنه يستعمل لقراءة (إبركسيس) الخميس الكبير (خميس العهد). كما أن الأمبل فى أغلب الأحيان كان يمثل سيطرة المسيح على الرعية. فى العصور اللاحقة ظهرت (المنجلية) وهى

كلمة قبطية تعنى مكان قراءة الإنجيل، أو مكان وضعه، وهى ترتفع عن الأرض ولكنها ليس بارتفاع المنبر، وقد ظهرت كبديل للأمبل، وهى إما أن تكون متحركة أى غير ثابتة فى الأرضية، وهى عادة تشبه كرسى العرش تقريبا يجلس عليها قارئ الإنجيل، فى بعض الكنائس نجد منجلتين أحدهما للقراءة العربية والثانية للقراءة القبطية.

جـ- اللقان (شكل ٣٠٣، ٣٠٤)

اللقان عبارة عن إناء مستدير يثبت فى أرضية الكنيسة، وعادة ما كان فى الجزء الغربى من الصحن المواجه للشرقية، وهذا الحوض إما أن يكون محفور ومثبت له مكان فى أرضية الصحن، أو يكون متنقل ويوضع أثناء الطقوس، يستخدم اللقان عادة ثلاث مرات فى السنة، فى أعياد الغطاس وخميس العهد وأعياد التذكير بميلاد وتنحى الرسل. ولا تزال نماذج من هذا اللقان موجودة فى بعض الأديرة والكنائس مثل دير البراموس وكنيسة وأبى سرجة والمعلقة، وليس لدينا نماذج قديمة له.

د- ملابس الخدمة

اشترطت الطقوس المسيحية أن تكون ملابس الكهنة أثناء الخدمة باللون الأبيض الذى يليق بلباس النور الإلهى، وهو اللون الذى ظهر به ثياب المسيح عند التجلى فى ثياب بيضاء جدا كالثلج، وهو اللون الذى تظهر به الملائكة عند تجليهم للبشر، كما أنه اللون الذى يشير إلى الطهارة والنقاء، هذا الشرط ورد فى قوانين الرسل (الباب الثانى عشر بس ٣٧ - بس ٩٦)، كما اشترطت هذه الطقوس أن تكون الثياب نازلة على أرجل الكهنة، وأن يكون على أكتافهم بلالين عراض، وثياب القداس تكون فى موضع خدام الكنيسة أو خزائن كتبها ولا تكون خارجة عنها، ولا يلبس أحد حذاء داخل المذبح كقول الله تعالى لموسى اخلع نعليك. وتعطينا الصور الجدارية التى

عثر عليها فى أديرة باويط وسقارة نموذجا متكاملا لملابس الكهنة والرهبان إلا أننا لا يمكن أن نحدد نموذجا موحدا للملابس الكهنوتية القديمة، فقد اختلطت فيها عناصر كثيرة لا يمكن ضبطها. إلا أن المصادر الكنسية ولا سيما العربية منها قد حاولت أن تقدم رؤية شبه موحدة عن تلك الملابس الكهنوتية، فملابس الأساقفة مثلا تتكون من:

١- **التونية**: وهى كلمة يونانية استخدمت فى القبطية مستوحاة من التونيكا اليونانية τονικος χιτωνιον وتعنى ثوب، وكانت باللون الأبيض، ويطرز أشكال صلبان على الأكمام والصدر والظهر، وتكون التونية واصلة إلى القدمين وعريضة على الأكتاف.

٢- **البطرشيل**: وهى كلمة يونانية Πιτραχιλιον ومعناه الوشاح الذى يعلق على الرقبة، وهو عبارة عن قماش أحمر يرسم عليه الاثنى عشر رسولا فى صفين، وهو كناية عن لباس هارون المذكور فى العهد القديم (خر ٢٨: ٢١) الذى صور عليه الأسباط الاثنى عشر.

٣- **البلين**: وهى كلمة قبطية Πιπαλλιν وهى قطعة طويلة من القماش يتوشح بها الأسقف فوق العمامة ويتدلى طرفاها على كتفيه.

٤- **(المنطقة) أو الحزام**: وهى بالقبطية Ζωνη وهى حزام من القماش يشد على الوسط أثناء الخدمة طبقا لمدلوله الدينى فى الإنجيل "لتكن أحقاؤكم ممنطقة" (لو ١٢: ٣٥) لذلك أطلق عليه اسم المنطقة.

٥- **الأكمام**: هى التى تلبس فوق أكمام التونية لكى لا تعطل أكمام التونية المتسعة الكاهن أثناء الخدمة.

٦- **الطاقية**: وهى تشبه رأس الطيلسانة ويلبسها الأسقف تحت قصلة البرنس وأطلق عليها ابن كبر اسم (القفلة) أى رأس البرنس Τκουκλια.

٧- **البرنس**: وهو رداء واسع ومفتوح من الأمام وبلا أكمام وهو يشبه رداء المسيح عندما صلب فهو يحيط بالكاهن من كل جانب.

والاختلاف حول تلك الأسس فى الملابس لا تمثل الكثير، فالشملة مثلا حلت محل البلين عند القساوسة، بالإضافة إلى الزنار ωραριον ونطلق عليه الآن البطرشـيل. ويمكن بسهولة تحديد ملابس الكهنة والقساوسة من خلال مجموعـة مـن الصـور الجدارية فى الجزء الخاص بالتصوير الجدارى (الفصل الرابع).

هـ- الأوانى المقدسة

تميزت الكنيسة القبطية بجانب كبير من الأوانى المقدسة التى شكلت تنوعا فنيـا خاصا بالكنيسة القبطية.

١- المراوح (شكل ٣٠٥)

ويطلق عليها باليونانية έξμ Πτερογιον أى ذو الستة أجنحة، وقد ظهر دائما عليها صورة الساروفيم ذو الستة أجنحة المتشابكة، فى البداية كانت تلك المراوح من الكتان والجلد الناعم أو الريش وهى خاصة بحماية الأوانى المقدسة المملوءة بـالخمر من الحشرات، أما الآن فهى خاصة بالتلاوة التسبيحية للسسيرافيم الذى يصور دائمـا إما نسر مجنح أو حيوان أسطورى يشبه التنين المجنح. فى حوالى القرنين التاسـع والعاشر الميلادى نفذت تلك المراوح من المعدن وغالبا ما كانت من الفضة، ولدينـا نماذج منها فى متحف بروكلين والمتحف القبطى تعود إلى إلى الفترة ما بين القرنيـن الثامن والحادى عشر، وقد اتخذت شكلا دائريا كالهالة التى تحيط بالساروفيم وتكتـب عليها بعض أسماء القديسين الأوائل ومن أشهرهم القديس مرقس الإنجيلى.

٢- الشورية (المجمرة) (شكل ٣٠٦)

ترمز المجمرة دائما للوصف اللاهوتى للعذراء التى تحمل المسيح، فالمجمرة هى التى تحمل الوقود الذى يتصاعد منه البخور لتحيط بالمكان المقام فيه القداس وتعطـى له قداسة ورهبة خاصة، المجمرة دائما لها علاقة تعلق منها أو تمسك بـها، وهنـاك غطاء قبوى لها، ويضاف إليها (جلاجل) معلقة فى سلاسل وهى تمثل وسـيلة تنبيـه وتذكير أثناء المرور بها وسط القداس. ولدينا فى المتحف القبطى نماذج معدنية مـن

تلك المباخر تعود إلى عصور متأخرة من القرنين الرابع عشر وحتى السابع عشر الميلادى.

٣- الكأس (شكل ٣٠٧)

وهو الكأس المقدس الذى يصور عليه غالباً صورة للحمل الذى يرمز إلى دماء الأضحية أو الخمر المقدس، فهو كأس البركة وكأس عشية الرب فى أقوال بولس (اقو ١٠: ١٦، ٢١)، الكأس تجويف مخروطى أو أسطوانى الشكل له عنق طويل وقاعدة دائرية الشكل، ولدينا فى المتحف القبطى نماذج لهذا الكأس من القرن العاشر الميلادى، بعض تلك الكؤوس كانت من البرونز والبعض الآخر نُفذ من الفضة، وغالباً ما كانت تزين تلك الكؤوس بكرانيش ذهبية اللون تتدلى منها سلاسل بجلاجيل، وهى كناية عن التنبيه والتذكير بقدوم الطقس اللازم له.

٤- الملعقة (ميستير)

تعتبر الملعقة من أدوات التناول المقدس (للدم المقدس) أو الخمر المقدس. فى القرون الأولى للمسيحية (حوالى القرنين الثالث وحتى الخامس الميلادى) لم تكن الملعقة ضمن الأدوات الكنسية، وكان يستعين بالكأس فى التناول المباشر، ومع حوالى القرن السادس الميلادى استخدمت الملاعق وكانت فى البداية من البرونز ثم رفض ذلك كنسيا فصنعت من الفضة ثم استحدث فى حوالى القرن الثامن الميلادى نموذج للملاعق بأيدي برونزية وتجويف من الصدف أو العاج حتى يتجنبوا التفاعل الكيميائى بين الخمر والمادة المصنوعة منها الملاعق.

يمكن أن نضيف إلى ذلك بعض الأدوات الكنسية الأخرى التى لا تزال آثارها محفوظة فى المتحف القطبى والمتاحف الأخرى، مثل القبة التى يغطى بها الخبز المبارك وهى عبارة عن قوسين من الفضة غالبا يغطى ما بينهما بقماش قطيفة أحمر أو أرجوانى، ولها بعض السلاسل المزودة بجلاجيل. كذلك الإنجيلية وهى غلاف معدنى مزين بنقوش هندسية وبعض الجواهر، يحفظ بداخله الإنجيل أثناء التلاوى فى

القداس، فى بعض الأحيان يزين بأيقونة الصليب أو القيامة، فى الخلفية توضع صورة للعذراء مريم، وربما نجد صور للإنجيليين الأربع على الجانبين. أيضاً هنــــاك طبــق القربان، وهو من سعف النخيل ويوضع فيه الخبز المقدس ويزين بالصلبان وبعــض الخيوط الفضية أو الذهبية. أيضاً هناك الأبريق والطشت وهما يستخدمان فــى غسـل يدي الكاهن أثناء خدمة القداس حسب متطلبات طقس الخدمة (شكل ٣٠٨، ٣٠٩).

و- حامل الأيقونات (الأيقونستاسز) (شكل ٣١٠)

يطلق عليه الحجاب أو الهيكل الخشبى أو حجاب الهيكل، لا نعلم ضرورة وجـوده ضمن أدوات الكنيسة وما هى المناسبة، وهل كان يمثل بديل لحجاب الهيكل اليـهودى، أم أنه وضع لتدعيم مفهوم الأيقونة الأرثوذكسية فى منتصف القرن الخامس الميلادى، أم أنه حجاب يحمى قدس الأقداس والمذبح من إندفاعات المصلين. عمومـــاً أصبــح لحامل الأيقونات دوراً هاماً فى الطقوس الليتورجية، بل مثل نموذجاً للتعاليم المسيحية المباشرة الموجهة للمؤمنين بواسطة الشروح والتفاسير وكذلـــك مشـــاهدة الصـــور والموضوعات، الأمر الذى يزيد من قوة المعنى المراد توصيله للمؤمن.

فى المقابر القديمة والمبانى التى عدلت للاستخدام الكنسى كان يمكن أن يتكـــون حجاب الهيكل من دعائم حجرية على الجانبين مرتفعة عن سطح الأرض ثم يســـتكمل الحجاب بقواطع خشبية حتى يتسنى فتح باب أوسط أو ثلاث أبواب وسطى تؤدى إلــى المذبح والحنية، لذلك عرف الحجاب الهيكلى أو حامل الأيقونات بالحامل الخشبى، فــى الكنائس الكبرى نُفذ الحجاب من أنواع ثمينة من الأخشاب وطعم بـــالأبنوس والعـــاج والذهب والفضة فى رسومات متعددة وزخارف غاية فى الدقة، وقد التزم فيها الفنـــان برموز مباشرة للمسيح فى تلك الزخارف مثل السمكة والصليب والحمامــــة وبعــض أنواع المنوجرام مثل الطغرا A.W، عادة كان فى وسط الحامل باب واحد يعرف باسم باب الهيكل، ويجب أن يصعد إليه الكاهن فوق درج أو درجين حتى يعلو الهيكل عـــن أرضية الصحن، وقد سمى كذلك لأن الكاهن عندما يجتاز الحامل يدخل ويخــرج منـــه أثناء طقوس الخدمة اليومية. فى حالة وجود المذبح فى مساحة خلفية للهيكل، يـــزود

الحجاب الهيكلى ببابين جانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية للأعياد ودخول الشمامسة للهيكل.

هناك ترتيب معين للأيقونات فوق الحاجب الهيكلى، وهو ترتيب يخدم الأمور الطقسية أثناء الخدمة كما أنه يعبر عن مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى، ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك بعض الاختلافات فى الترتيب من كنيسة إلى أخرى، وإن كانت اختلافات محدودة، إلى يسار الباب الملكى توضع أيقونة المسيح وبجانبها أيقونة القديس يوحنا المعمدان، ثم أيقونة قديس الكنيسة، ثم أيقونة شهيد أو قديس قديم، على الجانب الأيمن وبجوار الباب الهيكلى نجد أيقونة العذراء أم الإله (الثيوتوكس) ثم أيقونة البشارة ثم أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل، ثم أيقونة القديس مرقس الإنجيلى، فى الصف العلوى من الحجاب وعلى طرفيه توضع أيقونتان للتلاميذ الإثنى عشر، فى منتصف الحجاب أعلى الباب مباشرة توضع أيقونة العشاء الأخير، يعلوها شكل نصف دائرى مقسم فى المنتصف بالصليب الذى يعلو الهيكل، فى النصف الأيسر من هذا الشكل نجد أيقونة القديس يوحنا الإنجيلى عند الصليب، وفى النصف الأيمن، نجد القديسة مريم عند الصليب. تلك هى الأيقونات الأساسية التى ترتب فوق حامل الأيقونات، ويتدلى أمام كل أيقونة مسرجة للإضاءة أو مبخرة، فيما عدا أيقونة المسيح، فى بعض الأماكن يوضع سلة بها بيض النعام بين الأيقونات. وذلك لأن البيض بصفة عامة يحمل فى الكنيسة رمزا للرجاء فى القيامة أو رمزا للحياة الروحية المقامة فى المسيح يسوع.

خامسا: الزخارف القبطية (شكل ٣١١-٣٣٦)

كان الطابع الزخرفى سمة من سمات الفن المصرى عموما سواء فى مجال الزخرفة المعمارية أو النحتية أو الجدارية، بل ومع انتشار وازدهار فن النسيج القبطى نقلت هذه النوعية وأضافت سمات وخصائص زخرفية جديدة، ظلت قرونا طويلة كأرشيف فنى للفنين البيزنطى والإسلامى.

ولقد خرجت لنا أنماط من الصور الجدارية التى تحمل لنا مجموعة من الزخارف التى اعتمدت فى المقام الأول على المحاكاة لعناصر ومواد طبيعية مثل الفسيفساء والأحجار المختلفة أو الرخام، واستطاع فن التصوير الجدارى (الفريسك) أن يقدم لنا توظيف لتلك الزخارف يخدم العناصر المعمارية الدينية فى القلايات والكنائس والمقابر المسيحية المبكرة، كما أنه فى سبيله إلى ذلك لم يغفل التأثير السكندرى الذى كان يعتبر مدرسة رائدة فى فن المحاكاة التصويرية للعناصر الزخرفية بدقة بالغة.

ولقد اختلفت وتنوعت العناصر الزخرفية فى الفن التصويرى القبطى منذ بدايته المبكرة، ويرجع ذلك لكثرة المؤثرات الزخرفية القديمة، فالزخارف النباتية مثل شجرة الكروم التى أصبحت سمة مميزة فى الزخارف القبطية، على الرغم من كونها زخرفة هللينستية، إلا أن مدلولها على جدران القلايات والمقابر نابع من التصوير القديم الذى نجده فى المقابر المصرية القديمة لملوك الأسرة التاسعة عشر بنفس الكيفية كزخرفة تملأ الأسقف والقبة وتتفرع على جميع الجدران الأربعة حتى تصل إلى مستوى الأفاريز المصور على جدران الحجرة رقم ٣٠ بمقابر البجوات بالواحة الخارجة.

هذا التأثير يقودنا إلى أن الزخارف النباتية المستوحاة من نبات الكروم الخاص بالإله ديونيسوس أو ذو التأثير المباشر عن رمزية الخمر المقدس، قد احتلت مكانة مميزة فى الزخارف الجدارية والنسيجية والمعمارية فى الفن القبطى، بل فى بعض الأحيان نجد أن تلك الزخرفة النباتية قد تندمج مع تكوينات هندسية مكونة أشكال أكثر تعقيدا من دوائر ومربعات ومعينات، وقد أعطى هذا الاختلاط الزخارف القبطية نوعا

من التنوع والإضافة من حيث الأشكال المختارة وكذلك الألوان المستخدمة لإبراز كل شكل على حدة بجانب الألوان المميزة للنبات وثمار العنب.

أيضا من الزخارف النباتية التى صاحبت الموروث المصرى زهرة اللوتس التى احتلت مساحة كبيرة فى الفن القبطى، بل أنها احتلت نفس المكانة أيضا فى الفن الرومانى كوحدة معمارية فى بعض المعابد المصرية، كما أنها استخدمت على جانب من الأوانى الفخارية فى نهاية العصر البطلمى وبداية العصر الرومانى، تلك الوحدة مثلت فى الفن القبطى نموذج للتطور والاختلاط مع عناصر تصويرية أخرى نباتية وهندسية أضافت عنصر الإبداع الزخرفى للفن القبطى، وهى نابعة من تمسكه بالموروث القديم.

أيضا فقد احتلت الأوراق النباتية المتنوعة مساحة كبرى فى الزخرفة القبطية، وهى إما أوراق لنبات العنب أو التوت أو الغار، وتلك الأوراق كانت فى أغلب الأحيان وبصفة خاصة (على النسيج القبطى) تخضع لكثير من التحوير أو الاندماج مع التيار الهندسى، حتى أن جانبا كبيرا منها قد تحور واقترب من الشكل الهندسى الحاد. تلك السمة ربما كانت جائزة على النسيج لسهولة مسألة التنفيذ، بينما التزم الفنان على الزخارف الجدارية بالواقعية فى تصوير أوراق الأشجار والنبات عموما، والتى تبدو محصورة داخل إطارات خطية مكونة أفاريز محددة تتسم بالتكرار والتشابه قدر الإمكان.

هذا التأثير المقيد فى أفاريز للعناصر الزخرفية يقودنا إلى تحديد الإطار العام مثلا للصورة الجدارية أو النسيجية فقد التزم الفنان القبطى بإحاطة المنظر المصور بإفريز طولى علوى وسفلى وعلى الجانبين، وهو تحديد للمنظر المصور حتى يتاح له تصوير مناظر أخرى أو لإعطاء الموضوع قدر من الاهتمام وشد الانتباه، فى بعض الأحيان يلتزم الفنان بأن يقوم بتقسيم الحوائط إلى مجموعة من الأفاريز العريضة والرفيعة ثم يستثنى منها بعض تلك الأفاريز لتصوير الموضوع، بينما الأفاريز العلوية له أو السفلية تكون معقل للزخارف الجدارية المتنوعة، وبالتالى فهو يعطى للموضوع قوة رئيسية لشد الانتباه بين كم الزخارف المحيطة به، وفى نفس الوقت فتح المجال

للإبداعات الزخرفية وتنوعها بصفة مستمرة فى مساحات كبيرة، وهذه النوعية يمكن إدراكها فى قلايات سقارة وباويط وكذلك العديد من قطع النسيج التى تركز على إبراز الموضوع فى المنتصف وهو محاط بوابل من الزخارف النباتية والهندسية.

برع الفنان القبطى فى المزج بين العناصر الهندسية وأسلوب تنفيذها على طريقة المحاكاة للفسيفساء. ومن بين تلك الزخارف التى لاقت قبولا كبيرا لديه هى زخارف المياندر اليونانية، وكذلك زخارف موج البحر وزخارف المجدولة أو المعقودة، وهى تقليد يمزج بين المؤثرات النسيجية والفسيفساء. وقد خرج عن تلك الأنواع الرئيسية تكوينات مركبة ومعقدة كثيرة، بعضها يحاول أن يكون شكل صليبى والآخر يريد أن يبرز العمق والظل والغور فى المجهول، وهى سمة يمكن إدراكها بسهولة فى الزخارف الجدارية فى القرن السادس الميلادى فى باويط وسقارة وكاليا. هذه التكوينات الهندسية عديدة فى الفن القبطى وهى سمة ربما ازدهرت بعد منتصف القرن الخامس الميلادى، وزاد الاهتمام بها بعد الفتح العربى، وهى تعتمد على إحداث نوع من التراكيب الهندسية التى تمتزج بين أشكال الدوائر والمعينات والمربعات فى شكل واحد ثم يختار منها التكوين المراد تحديده وإبرازه وتلوينه مع إضفاء نوع من الظل بألوان داكنة، من هنا يخرج لنا تكوين مبتكر دائما ومتخلف عن العديد من التكوينات الأخرى.

وقد نالت الزخارف المجدولة أهمية كبرى بعد القرن السادس الميلادى، وهى نماذج تحاكى الحبال المنسوجة إما من الأصواف أو الأقطان، وتلك الزخارف احتلت ألوانها الأحمر والأصفر مساحة المجدولة بينما كانت الخلفية إما باللون الأسود أو البنى الداكن، فهى بذلك تعطى تضاد لونى مضيء تميزت به جداريات القلايات فى الأديرة القبطية بعد القرن السادس الميلادى، هذا التطور واكبه استخدام نفس الزخارف بشكل أكثر تعقيدا لتكوين وحدات هندسية نسيجية مبتكرة فى معظم زخارف القرن الثامن الميلادى،ولدينا فى باويط سجلات كاملة لتلك الوحدات المنفذة على الجدران والتى تنحصر أنماط زخرفتها ما بين التكوين الهندسى الدائرة والمربع والمعين، بين استخدام الجدلات النسيجية لعمل وحدات زخرفية نباتية تتخلل تلك

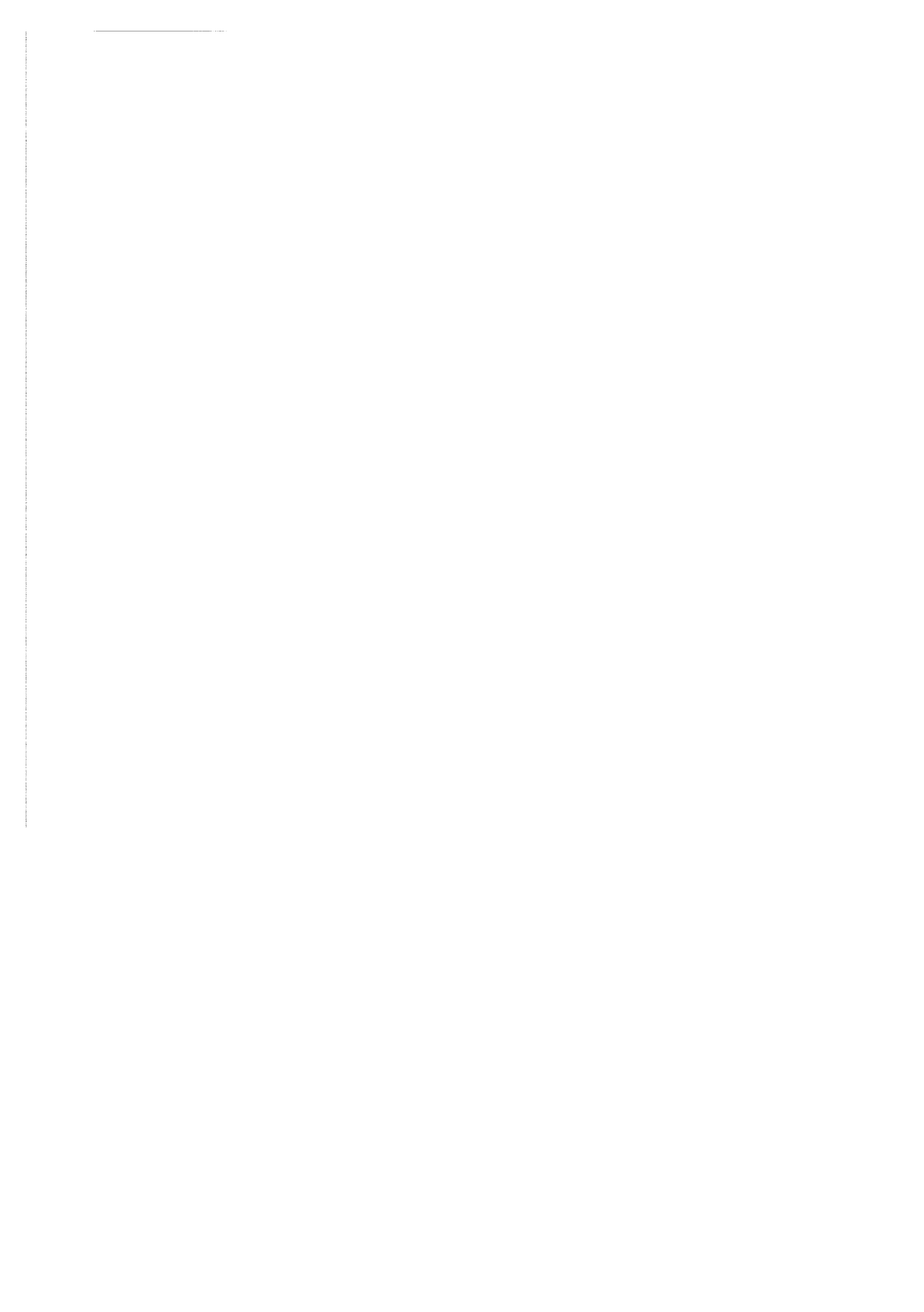
الأنماط الهندسية. هذه النوعية من التراكيب كانت بمثابة أرضية خصبة لفن الزخرفة الإسلامية فيما بعد، حيث عمل الفن الزخرفى الإسلامى على استثمار تلك الزخارف وأحدث نوعا من التميز والدقة والمبالغة فى إبراز التفاصيل الدقيقة فى المنسوجات القبطية الإسلامية وكذلك فى بعض القطع الفنية الأخرى من زخارف معمارية ونحتية.

وقد تميزت المنسوجات القبطية منذ القرن الثالث، بالزخارف ذات العناصر الموضوعية الآدمية والهندسية والنباتية، وقد ابتكر النساج القبطى خاصية المزج بين التكوينات الآدمية أو الحيوانية وبقية العناصر الزخرفية فى زخارف متداخلة ومتشابكة، وهى تتكون أولا من وحدة زخرفية تحيط بعنصر آدمى أو حيوانى، ثم يتم تكرار هذه الوحدة فى بقية المنسوج، مع احتمال تغيير العناصر الآدمية أو الحيوانية، إما من ناحية الحركة أو النوع أو الشكل، ولكنها تعطى العمل الزخرفى نوعا من الحركة والتنوع المميز، كما أنه لوحظ أن العناصر الآدمية والحيوانية فى الوحدة الزخرفية عادة ما تبدو محورة وتميل إلى التكوين الهندسى فى خطوط مستقيمة. ونرى كثيرا من النباتات المصرية القديمة مثل اللوتس والبردى وثمار الرمان والتوت وجانب كبير من الزهور وأوراقها بجانب عناقيد وثمار العنب، وهى عناصر زخرفية ساهمت إلى حد كبير فى تكوين العنصر الزخرفى الإسلامى بعد ذلك.

فى هذا الجزء حاولنا أن نقدم جانبا تفصيليا من تلك الزخارف المتنوعة، والتى صورت إما كزخارف نحتية أو جدارية أو نسيجية حتى تكون لدينا قدرة كبيرة على إدراك الأنماط الزخرفية من العمل نفسه فتكون أكثر واقعية. ولكن فى النهاية لا نستطيع أن نغفل عناصر المؤثرات المصرية القديمة والهللينستية، وكذلك الساسانية التى ساهمت فى تحديد أساليب تصوير بعض الحيوانات الأسطورية واستغلالها فى الوحدات الزخرفية إما على النسيج أو الصور الجدارية وبصفة خاصة فى مناظر البطولة وصيد الحيوانات ومصارعتها، هذا إلى جانب أن بعض المنسوجات امتازت زخارفها بالتقاليد المعمارية مثل الأعمدة المرتبطة مع بعضها عن طريق العقود أو البوائك المعمدة التى تتدلى منها القناديل وهو أسلوب استمر استخدامه حتى القرن

الحادى عشر، تلك الأنماط يمكن إدراكها بسهولة من خلال الملحق التصويري الخاص بهذا الجزء.





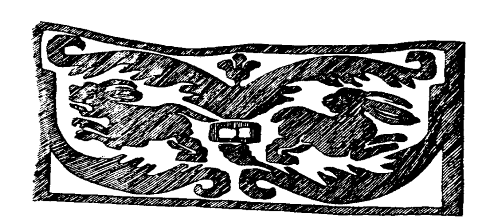
الفصل السابع

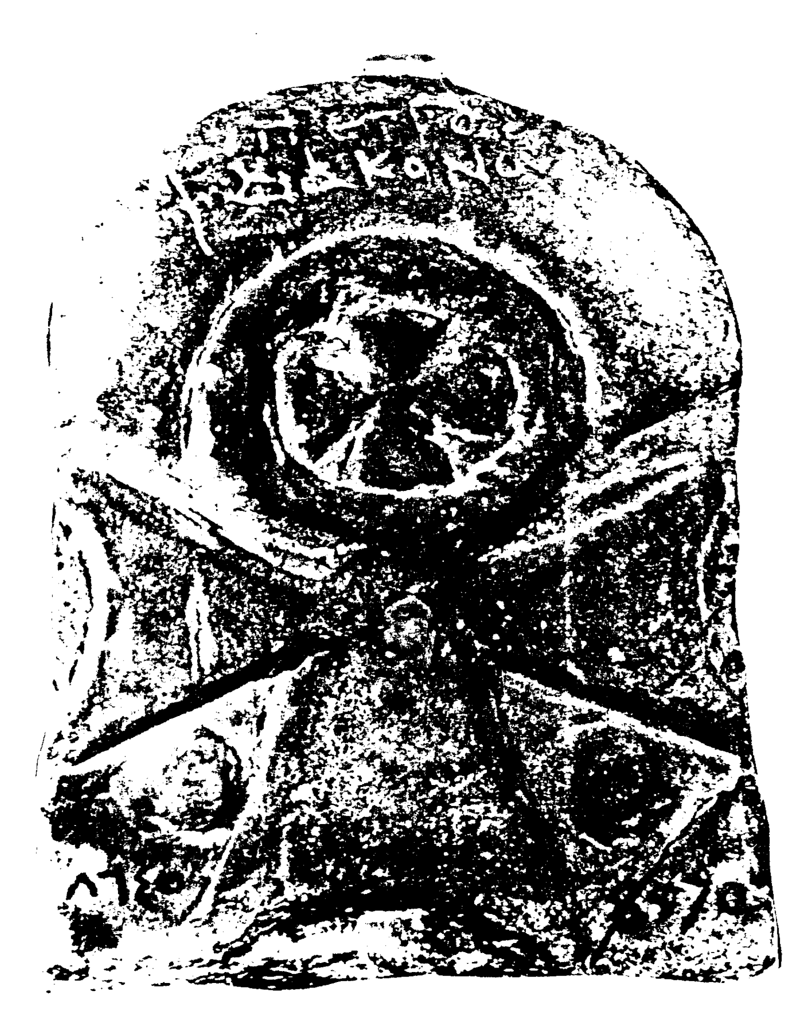
السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى

أولاً: فن السحر وأصول الرمزية

ثانياً: النبـــوءة

ثالثاً: الرمزية فى الفن القبطى





شاهد قبر من المتحف القبطي
القرنين الرابع - الخامس

السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى*

أولاً: فن السحر وأصول الرمزية

يحاول الإنسان إزاء عالم موحش مضطهد مخيف يسحقه، أن يرغب فى محاولات أكيدة سواء كانت واقعية أو خيالية من أجل السيطرة على هذا العالم الشرير المحيط به، وأن يكتسب قدرة تفوق قواه الخاصة، فتجعله سيد مصيره على الأقل بالرغم من أن تلك القوى كانت بأى شكل من الأشكال تساهم فى خروج الضغينة والكراهية الكامنة فى أعماق نفسه.

ولأن أنماط وأساليب تنفيذ هذه الأفكار قديمة قدم الإنسان ذاته، فإنها قد تطورت بتطوره وخضعت فى بعض الفترات إلى ماهية أفكاره حيث حددتها طموحاته وبلورتها المسببات الرئيسية لتلك الشرور المحيطة به، وهذا ما يعرف بالفن السحرى Magiketechne.

---

* مراجع هذا الفصل فى الصفحات من ٣٦١ – ٣٦٣.

والممارسة السحرية أصيلة فى مصر، حتى أن مصر فى سفر الحكمة قد أطلق عليها "أرض الوثنية والسحر"، لتعدد والآلهة والقوى ظاهرة السحر بها، (حكمة ١٥: ١٤-١٩)، ولعل حادث النبى موسى وسحرة فرعون أحد الحوادث الشهيرة التى تؤكد أصالة المفهوم السحرى عند المصريين القدماء.

ونقابل فى فصول عديدة من (كتاب الموتى) فى الدولة الوسطى والدولة الحديثة قدراً عظيماً من التعاويذ السحرية التى صيغت أصلاً لصالح الأحياء، ثم وضعت فى المقابر لمنفعة الموتى، فهى صالحة للحياة والموت، ومن هنا ارتبطت بالمستقبل سواء كان فى الدنيا أو الآخرة. وطبقاً للطبيعة البشرية فى مصر، فإن الأفعال التى من خلالها يتم الاتصال بهذين العالمين (المستقبل) فى الحياة والموت، يتعين أن يتم من خلال القوى السحرية وحدها، ومن هنا ارتبط الدين بالسحر عند المصريين، وهو ارتباط طبيعى وموروث ولا غنى عنه (ربما إلى الآن)، فكل فعل دينى (عند القدماء) هو سحر من وجهة نظر المصريين، بل أن اللغة المصرية القديمة لا تحتوى على كلمة مباشرة تعنى (ديانة)، بل أن كلمة (حقاً) التى تعنى القوى السحرية هى أقرب الكلمات إلى مفهوم الديانة.

ويذهب فريق من العلماء إلى أن الكتابة المصرية الهيروغليفية بما تحتويه من علامات صورية لكائنات حية أو أشياء مادية، كانت منطوقة ومنطوية على طاقة سحرية كامنة أكثر من أى نوع آخر من أنواع الخطوط، فضلاً على قوة الكلمة السحرية فى حد ذاتها، فإن الرسوم الفردية للبشر والحيوانات ــ التى تشكل العلامات الكتابية المكونة لكلمات ــ كانت تحمل فى حد ذاتها أيضاً وجوداً سحرياً. فضلاً عن ذلك فقد ارتبطت بعض الآلهة بالممارسة السحرية فالإله تحوت العارف والمتمرس فى المعرفة يعكس جوهره كمطلع على عالم السحر وذو قوة غامضة، فهو سيد السحر (العظيم فى السحر)، وهو كذلك مخترع الكتابة وواضع القوانين والناموس التقليدي التى تنطوى عليه الكتابة المقدسة، فهو هنا يربط ما بين الكيان الدينى والعقائدى وكذا المفهوم العام لظاهرة السحر، فالفصل الثلاثون من كتاب الموتى، يُعد نموذجاً آخر

للمتطلبات الأخلاقية المنبثقة من الكيان الاجتماعى والدينى الصالح الخير، فهى محاكمة الميت بالتعاويذ السحرية Magical Incantation وهى تعاويذ سحرية تبحث عن الخلاص من الشرور المحيطة بالنفس البشرية تكتب على جعارين القلب Heart Scarabs وتدفن مع المتوفى. نفس المفهوم العام للخلاص من الشرور فى ضوء الأخلاقيات والبحث عن الخير بواسطة السحر هى ممارسات التزم بها أتباع الفلسفة الغنوسية فى مصر خلال القرن الثانى والثالث الميلادى.

هكذا استقر السحر فى نفوس المصريين ككيان موروث لا غنى عنه، فقد لعب فن السحر دوراً هاماً فى حياتهم، وأصبحت التعاويذ السحرية هى الدواء الشافى لكل أنواع الشرور، واستخدمتها كل طبقات المجتمع بعد أن أصبحت ظاهرة عامة، تنتشر فى فترات الانتكاسة الدينية والتدهور الواضح فى العقيدة وفى علاقة الدولة بالرعية، وهو السبيل وراء انتشارها فى الفترة الرومانية والقبطية فى مصر.

لكن أن تكون الممارسات السحرية فى عالم ملئ بالخرافات والخزعبلات، وتتفشى فيه الأمية، وتختفى منه بوادر ثقافية علمانية متحررة أمراً جائزاً ومقبولاً، ولكن أن تكون للممارسات السحرية دوراً صريحاً فى عالم علمى بحت مثل العالم المصرى تحت الحكم البطلمى أو الرومانى ــ عالم تميزه مدرسة الإسكندرية العلمية بكل قدراتها الثقافية المتاحة ــ يعد بحق أمراً غريباً، ويتضح لنا أنه لم يكن السحر مقترناً بالقدرة الإيمانية أو الثقافية، ولم يجاورها أو ينافسها فى مكانة، بل أنه كان يجتاز هذا العالم ويخرج عن نطاقه العلمانى، ومن ثم فهى طقوس موروثة فى النفس البشرية عبر عصورها المختلفة تبحث دائماً عن مستقبل أو عن استقرار، أو عن وسيلة أسرع لتحديد المصائر وكف الأذى والتطلع للحياة الوردية الرغدة، وربما ساهم فى تواجدها واستمرارها حالات الأمية وغموض الأديان واختلاطها التى وجد فيها المصرى بحثاً عن مستقبل دينى مُقنع، كذلك قلة الوعى الدينى والسياسي وكذلك الفكرى، كل هذا قد أدى إلى وجود مساحة فارغة فى عقول المصريين، شغلها السحر فى وجود حاجة ملحة للقوى الخفية لتخطى أزمات المجتمع السياسية والاقتصادية

والدينية، كان هذا وراء انتشار السحر والشعوذة، كظواهر خلاص للنفس البشرية فى مصر تحت الحكم الرومانى.

ففى العصر الإمبراطورى فى مصر، عرفت مجموعة الهيرميتيكا **Hermetica** الخاصة بالإله تحوت (هرميس اليونانى)، وهى مجموعة تعاليم سحرية ووسائل استخدمت بطرق متخلفة، وانتشرت بين المصريين آنذاك، فقد عثر على العديد من الوسائل السحرية المستخدمة فى مصر، من أدعية وصب لعنات وطلاسم وطلب مساعدة من الإله بس وتمائم عديدة كان يعتقد فى قوتها السحرية، ويرى **S. Moncrieef** "أن تلك التعاليم، وجدت بسبب عمليات التحليل عالية المستوى التى وصلت إليها الكهانة فى مصر، فقد استطاعت أن تخلف وراءها خلفية متشائمة من الناس، جعلتهم يواجهون علم الكهانة بالممارسات الخرافية السحرية، وهذه المخالفات لم تكن قاصرة على المصريين فقط بل امتدت لتشمل اليونانيين أيضا بل والشعوب المجاورة، أيضا وأصبحت مجموعة أو تعاليم الهيرميتيكا **Hermetica** (لا يعرف بالضبط هل وضعت فى فترة محددة أو هى نتاج فترات متلاحقة) تعاليم سحرية دولية مستحبة ومرغوبة، وكان مصدرها الدائم من كتب الموتى والأبراج والأنفس والأرواح، وهى كتب فى أصلها قائمة على وصفات وتراكيب سحرية دينية، ولكن سرعان ما انتقلت من الكيان الدينى الملتزم فى ظل الظروف الاجتماعية غير المواتية، إلى حالات سحر غير شرعية وشعوذة ودجل خرافى".

هناك مجموعات من العلماء، يؤكدون على أن مبادئ السحر المصرى الدينى كان مرتبطا ارتباطا شهيرا وشديدا بأسطورة إيزيس وأوزوريس وخلاص العالم من الشرور على يد حورس (المخلص الذى يمثل يسوع فى الغنوسية)، وإن ما ورد فى هذه القصة الأسطورية، كان بمثابة تصريح بممارسة السحر فى مصر، ونحن ربما نميل إلى ذلك فى ضوء اتجاهين، الأول: استمرار شهرة الأسطورة الخالدة واستمرار عبادة إيزيس طوال الحقبة الرومانية وحتى القرن الخامس الميلادى. الثانى: هناك اقتباسات مسيحية أصيلة فى العقيدة المصرية لا زالت تخضع دون شك للأسطورة

وقصة الخلاص (وهو ما سوف نشير إليه لاحقا). من هنا فإن كيان وأسرار العقيدة المسيحية فى أصل المسيح وقبوله الإلهى والمجيء الثانى (المخلص) وضرورة وجوده على الأرض، كلها أمور سرية، تم تفسيرها فى ضوء أسطورة إيزيس وأوزوريس وابنهم حورس، بنفس الكيان الخفى للأسطورة، مما يؤكد استمرارها وتطابق التعاليم فيما بعد.

ننتقل الآن إلى رؤية جديدة حول تأثير انتشار ظاهرة التعاويذ والطلاسم السحرية كرموز مصرية فى كافة بلدان البحر المتوسط، وارتباطها الشديد بمقدرة المصريين على تسخير أو (كما يطلقون عليها عبادة الشياطين والتعامل معهم).

إن انتقال السحر فى العقيدة المصرية إلى العقيدة المسيحية فى مصر، جاء مرتبطا بالتصدى للأرواح الشريرة الشيطانية، فإن الأقباط فى مصر لم يستغنوا عن السحر مطلقا، بل استخدموه على الرغم من كونه يتنافى مع مبادئ الدين المسيحى الحق، ولكنه كان يتوافق مع الأسرار والغموض المحيط بالعقيدة المسيحية وشكلها الذى انتشر فى مصر عن طريق الغنوسية خلال القرنين الأول والثانى الميلادى، فالمصادر المسيحية تحدثنا عن ظهور أعمال السحر والشعوذة والدجل مقترنة بالتعاليم المسيحية ليس فى مصر فحسب بل على مستوى الإمبراطورية، مصدرها الأساسى كان بعض اليهود ومن تعلموا الحكمة فى مصر أو فى الإسكندرية، فأرياتوس وترتلياتوس وهيبوليتوس: هؤلاء المؤرخين اللاهوتيين الغربيين قد ربطوا بين انتشار تلك التعاليم آنذاك وظهور الهرطقة الغنوسية وغيرها من الهرطقات، بل أن إرياتوس اعتبر أن ممارسة السحر والشعوذة أمور لا أخلاقية تنم عن هرطقة ضد التعاليم المسيحية. ربما كان ذلك فكر غربى رافض لطبيعة الحياة الشرقية، وربما كان هذا أيضا رؤية شخصية لأرياتوس ضد التعاليم الغنوسية التى ظهرت على أرض مصر آنذاك تفسر غموض المسيحية، هذه الرؤية لاقت قبولا عالميا فى روما وآسيا الصغرى وفلسطين وسوريا وشمال أفريقيا، وقد سار أتباع أرياتوس (ترتلياتوس

وهيبوليتوس وابيفانس) على نهجه دون أن يبالوا بأهمية تلك التعاليم، مما أدى إلى تكوين نظرة عدائية ضدها ظلت مستمرة لفترات طويلة.

من هنا، نجد أن هناك علاقة واضحة بين ممارسة الطقوس والتعاليم السحرية وبين ظهور ودخول وانتشار المسيحية فى مصر، بل يمكن أن نعتبرها نمو وثنى (عادات وتقاليد) داخل الكيان المسيحي، هذا النمو الداخلى، كان له أهمية لقبول المصريين المسيحية، بل أنه أيضاً ساهم بشكل كبير فى فكر العقيدة المسيحية المصرية فيما بعد، ونقتصر هنا على تحديد تأثيره على الإنسان المصرى القبطى البسيط الذى بدأت تختلط عليه الأمور، فهو يعتنق المسيحية فى صورتها الوثنية فى مواجهة الأرواح الشيطانية بمثل العادات الوثنية. بهذا التكوين النفسى المضطرب الذى استمر وتزايد وتطور عبر القرون الثانى والرابع الميلادى، ابتكر دون قصد مجتمع سطحى متفتح لاستيعاب أفكار عديدة طالما اقترنت بقوى ما وراء الطبيعة التى يأمل أن تحقق له الخلاص.

هكذا تصدرت المعتقدات الغيبية (والتى لا يمكن أن نعتبرها شيئا عاديا أبدا) مكانة رائدة فى المجتمع، فهى ليست قاصرة فى تدارك أمور الحياة اليومية مثل الرؤى والأحلام فقط، بل لعبت دورا أكثر خطورة فى سلوك المسيحيين المصريين آنذاك، فقد التصقت بها الفكر الشيطانى وأرواحه بتشكيل أساليب وأنماط خاصة فى حياة المصريين آنذاك، فهناك برديات ونقوش عديدة يمكن أن نستخلص منها عبارات دالة على ذلك، فإن شجار يحدث بين مجموعة من الأصدقاء يمكن إرجاعه إلى روح شيطانية كارهة للخير، أو أسباب طلاق فى وثيقة انفصال بين زوجين كان سببها روح شريرة هاجمتهما دون أن يتوقعا، أو أن شجارا بين الرهبان يتطور إلى جدل بلغة الدين، فيصفون زملائهم، قائلين أن روح شريرة لبستك، ويمكننا ملاحظة ذلك فى المجموعة الكبيرة من الخطابات المتبادلة بين الرهبان، فإنهم يقدمون تحية خاصة للملائكة وبصفة خاصة الملاك الحارس (دون أن يذكروا له اسم). وقد فسر Crum ذلك على أنه سلوك طبيعى ومعتاد فى تأمين النفس من الأرواح الشريرة بهذا الملاك

الحارس، ثم غدا بعد ذلك نوعاً من التعبير عن التحية والتكريم، ونحن نؤكد ذلك فى ضوء حياة الرهبنة التى ترجع جذورها إلى خلاص النفس البشرية من كافة الأرواح الشريرة المحيطة بها، بل أن المعلمين الغنوسيين، قد عمقوا هذا المفهوم عندهم (الرهبان) فإن اعتبار المادة شريرة، كائن جسدى لا فائدة منه، كان وسيلة نحو تحقير هذا الجسد والتخلص من شهواته، مما زاد من الحاجة للتقشف والزهد، ومن هنا أصبحت العلاقة الإنسانية فى المجتمع آنذاك كارهة لكل ما هو يمت بصلة للشر أو الأرواح الشيطانية.

أيضاً هذه الرؤية العامة، تنطبق بصورة كبيرة فى الأدب والفن القبطى المبكر، وإن كانت فى الأدب واضحة، فقد اعتقد المواطن المسيحى أن الأدب والفن بينهما المتسع الحقيقى لتحديد خواص لتلك الظواهر، بل حاولوا أن يجدوا لها مبرراً وجذوراً عند القدماء أو عند المسيح (الكائن الإلهى حسب الفلسفة الغنوسية) حتى يحققوا لها رواجاً مقنعاً لديهم، فمثلاً اتخذت العين الشريرة **Evil Eye** مصدراً أساسياً فى الأدب القبطى، بل أصبحت سمة أساسية فى الحياة اليومية، هذا الرمز (الشرير) كان فى نفس الوقت وسيلة للحماية من الأرواح الشريرة، ولكن هناك جذور لهذا الرمز المسيحى الشرير، فيذهب الأقباط إلى أن مصدره مرتبط برحلة المسيح وتلاميذه إلى بحيرة طبرية، وأن العين الشريرة قد ظهرت على شاطئ البحيرة على هيئة امرأة عجوز مثيرة للرعب تبعث من فمها ألسنة طويلة من اللهب، ولها أنياب ومخالب مثل الأسد وعينان من الذهب المشع. وهذا الشق الخيالى الذى ظهر فى الأدب القبطى نستمد جذور له من أسطورة حورس وست، وقصة عين حورس التى انتزعها ست، وأجرى عليها طقوس سحرية لينقض بها على حورس فكيف أصبحت عين حورس هذه علامة ورمز وقائى من الشر، تلك الرؤية تظهر كثيراً فى الفن القبطى، ففنان دير القديس أبوللو بباويط يرمز فى القلاية (١٧) إلى الروح الشريرة بصورة المرأة الشيطانية (الباسادريا) **Alabasadria** (شكل ١٩٠)، وهى تمثل هنا الروح الشيطانية التى تجسدت فى صورة امرأة تقتل الأطفال حديثى الولادة، والمنظر يصور

القديس سيسينيوس Sisinnios وهو يمتطى جواده ليطعن فيها الحربة، والمنظر بالكامل يتأثر بانتصار حورس (الخير) على ست (الشر)، كما أننا نجد فى قصة البا سادريا حقيقة شعبية، حيث عرفت بتعويذة البيرزليا (Aberzelia) وهى تعويذة قبطية سحرية جاءت (ربما من الحبشة أو النوبة) من أجل حماية الأم وطفلتها أثناء الحمل. هكذا كان يعبر عن الروح الشريرة والسحر فى الحياة اليومية، والأكثر من ذلك، فإن السحر كان يستخدم للحصول على الشفاء من خلال التوسل إلى الأرواح الشريرة وعبادتها، وهناك مثال يرتبط بالسحر مسجل فى الكتاب المقدس (العهد القديم) مما أعطاه الشكل الدينى، ففى أخبار (سفر الملوك، الأصحاح ٢١) وفى قصة الملك الوثنى (منس) صور لنا الوالدين فى مصر الذين كانوا يستخدمون العين الشريرة لحماية أطفالهم، وذلك بأن يضعوا أطفالهم فى ماء مقروء عليه سحر، ويصاحب ذلك تحطيم أوانى فخارية مملوءة بالزيت، ثم يربط حول أعناق ورؤوس الأطفال تعاويذ وأحجبة، وهذه الأمور قد استقرت كإحدى المعتقدات اللازمة لحماية الأطفال فى مصر قبل قدوم المسيحية، وتقبلها المسيحيون عن طيب خاطر، فنجدهم يعملون بها، ففى تحذير غاضب لأحد القديسين "بان ملائكة الرب سوف يغضبون إذا ما شاهدوكم وأنتم تفعلون ذلك الأمر الذى يؤدى إلى قتل أطفالكم، لذلك فبدلا من أن تقدمونهم للسحرة، أتوا بهم إلى الكنيسة، فإن أقدار ورفات القديسين الشهداء المباركين لديها من القدرة على شفائهم وحمايتهم من الأرواح الشريرة".

من هنا نجد أن انتقال صفات السحرة لتجد مكانا آخر عند القديسين والشهداء داخل الكنائس نفسها، يؤكد أنها لا تزال مستمرة وإن الاستمرار سوف يكون مقرونا بالطقوس الكنسية فيما بعد، كما أن الاعتقاد فى قوى ما وراء الطبيعة ومفهوم السحر ظل سارى المفعول عند المصرين ولم ينفذ داخل مصر بل اعتبر إرث شعبى معتاد، والنقد الوحيد جاء من الغرب، أما النقد الذى جاء من الداخل فيما بعد فقد كان خاصا فقط بالأساليب المستخدمة لا بالفكرة الأساسية.

وكانت الأفكار الشيطانية كانت مصدرا مزعجا للاهوتين المسيحيين المبكرين وكذلك للرهبان، بل أنها اتخذت موقعا فى الفلسفة الغنوسية، فنجد فالينتينيوس السكندرى الغنوسي، يحدد وجهة نظره تجاه تلك الأفكار الشيطانية فى القرن الثانى الميلادى فى قوله "إن قلوبنا مثل الخان، تزعجه وتلوثه كافة أنواع الأرواح الشريرة، التى تنتهك برغباتها غير اللائقة، ولكن الرب الذى خاطبنا من خلال (الإله) هو فقط الذى باستطاعته تطهير قلوبنا، لأنه حينما يزور القلب، فإن ذلك يطهره ويقدسه ويملاه بالنور." تلك الرؤية الفلسفية الدينية، جاءت لتحد من الممارسات السحرية، وهى رؤية مضادة، لكل من اتهم الغنوسية بالأعمال السحرية، فهى محاولة لإبعاد مفهوم (القدر) الوثنى والذى جعل المصريون يستسلمون له ويطيعوه فى ممارسة سحرية، والحل عنده يمثل نوعا من (الفداء) فى صورة الإيمان بالرب والمعرفة التى توصله إليه، فعندما يأتى ويجده ويعرفه ويدخل قلبه، يحرره من تلك الأفكار وينقيه تماما...

نفس المفهوم ولكن برؤية أخرى تبناها القديس شنودة فى رسالته (لوبينوس وكوسورواس) Lobinos and Chossoroas ، وذلك فى قوله " أن الشيطان ليس بمقدوره جعل الإنسان يرتكب الخطيئة، فالإنسان هو الذى يلجا إلى الشيطان يطلب مساعدته". أيضا فى موعظة له بعنوان (الصراع ضد الشيطان) نجده يمزج صراع الفرد المسيحى داخل الصراع الكونى المتداخل فى الحياة العامة، وإن هذا الصراع أساسا مبنى على فريقين الأول يضم المسيح وأبطاله المؤمنين، والفريق الثانى يضم الشيطان والشياطين، والمسيح فيه مع القديسين والشهداء، فرسان تخطوا بإيمانهم وفوق خيولهم وانتصروا على القوى الشيطانية انتصارا ساحقا (لها دلائل كثيرة فى الفن) وهم متوجين بأكاليل النصر، وهى رؤية أدبية قبطية مصرية خالصة خلال القرن الخامس الميلادى.

من خلال ما سبق كله، نجد أن الأهمية الأساسية حول استخدام السحر والممارسات الخرافية الخاصة فى المجتمع المصرى فى العصر الرومانى والمسيحى

المبكر تكشف لنا عن قرب، إن الانشقاق والجهل فى المجتمع يمكنه فى لحظات معينة تسودها أزمات عنيفة، أن يتقمصه أراوح شريرة (خزعبلات) تسرى فى وجدانه حتـــى تصبح جزءا أساسيا من حياته الخاصة، ثابتة تؤثر فى كافة مجـــالات حياتـــه، فعلـــى الرغم من جذور السحر عند المصريين القدماء، إلا أنه — ومن خلال ما سبق — فـــى الفترة من القرن الثانى وحتى القرن الرابع يصبح مـــن ضمـــن المتغـــيرات الفكريـــة والدينية فى المجتمع المصرى.

ثانيا: النبـــــوءة

يقترن مفهوم الفن السحرى تقريبا مع مفهوم النبوءة، فإذا كان السحر يتطلـــب استدعاء القوى الخفية، فإن النبوءة تعتقد فى وجودها وتستخدمها، بينما يتفقا معا فى الهدف المشترك وهو الخلاص، وهذه الفكرة مرتبطة أيضا بالمعرفـــة والبحـث عـن الحقائق سواء كانت مادية أو معنوية.

فالنبوءة والعرافة طقس دينى مصرى قديم، فهو يمثل فى العقيدة محور اهتمـــام الآلهة المفترض فى شئون البشر، بل هى صلة سلوكية تحددها علاقة الإله بالإنســـان بصفة خاصة ومباشرة، وذلك من خلال نصائح وإطلاع الآلهة فى الغيـــب والمعرفـــة، وهى تتم من خلال تمثال الإله الذى كانت توجه إليه الأسئلة للاستشارة أو النبـــوءة، وقد أثبت المؤرخون أنها أساليب مصرية قديمة قدم الدين نفسه، وأنها تطورت مـــن أدعية مقدسة إلى معتقد شعبى ملزم للأهالى خـــلال الاحتفـــالات الســـنوية للآلهـــة، فالنبوءة أو العرافة ابتكار مصرى من أصل محلى، ومن ثم كان استمرارها واضحا فى العصور اللاحقة للعصر الفرعونى.

نلاحظ أن صفة النبوءة أو العرافة كانت خاصة لكافة طبقات المجتمع المصـــرى آنذاك، من الملك وحتى أصغر الرعايا، والأمثلة على ذلك عديدة، فتلـــك المشـــورات والنصائح والنبوءات التى يتقدم بها الملك للآلهة ــ حتى أننا نجد فى بعض المعـــابد قطع حجرية مخصصة لإلقاء الملك لطلبه واستشارته يطلق عليها اسم (موقف الملـك) فى معبد الأقصر والكرنك ــ لم تقتصر على القضايا السياسية أو الحروب أو الآزمات العامة (كالمجاعة أو الزلازل أو فيضان النيل ......إلخ) بـــل امتـدت إلـــى قضايـــا اجتماعية ومبادئ خاصة فضولية لمعرفة المستقبل أو الرغبة فى السلوك أو التصرف فى أمر ما يتطابق مع مشيئة الإله. ففى العصر الفرعونى كانت الأسئلة إما أن تقـــال

شفاهة أو محررة على قطع من الشقف أو أوراق البردى فى صيغتين إحداهما بالإيجاب والأخرى بالنفى، وعلى الإله الإشارة إلى إحدى الصيغتين.

ولعل أهمية النبوءة فى العصرين البطلمى والرومانى واضحة لنا أكثر من ذى قبل، فإن كان الهدف فى العصر الفرعونى قد تحول إلى معتقد شعبى عادى، فإنه فى ظل البطالمة والرومان قد اتخذ شكلا أكثر تدينا، فبعد أن خطا الإسكندر بأكبر حملة دعائية لأصول النبوءة المصرية، وبصفة خاصة الإله أمون فى سيوة (على الرغم من كونها معروفة عالميا من قبل) أصبحت سمة عامة للآلهة المصرية تحقق رغبات الشعوب والجنسيات المختلفة سواء كانوا يونانيين أو رومان أو يهود، فقد ساهم هؤلاء فى ترسيخ مبدأ النبوءة كمظهر دينى أساسى، واحتل الإله سرابيس مركزا هاما فى مدينة الإسكندرية كمحقق وواهب النبوءة خلال العصر الرومانى، واعتقد أهالى الإسكندرية فى أهمية نبوءته ومكانته العظيمة بين سائر أرباب الأرض، ولم يكن سرابيس قادرا على النبوءة والعرافة فقط، بل امتدت شهرته إلى تفسير الأحلام، وكان اقترانه فى العقلية المصرية بالإله أوزوريس والإلهة إيزيس مؤثرا فى سمو مكانته فى عالم المعرفة والحكمة والسحر والنبوءة، كما كان إقترانه فى عقلية اليونانيين والرومان بزيوس وهيليوس إله الشمس وهيوز إله العالم السفلى، قد أعطاه مكانة خاصة لديهم فى اتحاد الصفات الإلهية التى تحدد مقدرته الفعلية على التنبوء والسحر والمعرفة، وكان من أجل إتمام ذلك أن يتواجد فريق على كفاءة عالية من الكهنة المدربين الموثوق فى قدراتهم حتى يحققوا أكبر شهرة للإله مما يزيد من شعبيته بين شعوب الإمبراطورية.

وفى الحقيقة، أن مفهوم النبوءة فى القرون الثلاثة بعد الميلاد، قد اتخذ سبيلا آخر بسبب تدهور سبل الحياة فى كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ويبدو أن غياب القدرة الإلهية على مواجهة وحل هذا التطور، قد أثر بصورة مباشرة على حياة التدين عند المصريين، وقد ساهم فى ذلك أسلوب الاحتلال الرومانى، فقد اعتبر المصريون مظاهر الاحتفال الإلهى شيئا من النفاق السياسى ومظاهر دنيوية

بحتة تفرضها عليهم سياسة الرومان الخاصة، ومن هنا أصبحت الاحتفالات الدينية دربا من التسلية والاحتفالات اللأخلاقية، وأصبحت لا تشكل لهم أهمية فى مخاطبة أرواحهم أو وجدانهم أو حياتهم المستقبلية.

وقد أدى هذا الوضع إلى الاتجاه نحو الخرافات القديمة واقتربت النبوءة بالسحر، وتحول مركز الاهتمام بالشئون الدينية والروحية من حياة المعبد إلى حياة الأشخاص العارفة بتلك الأمور، هذا الأسلوب الفردى، أصبح من خلاله المصرى يبحث عن معرفة طالعه، مستقبله وخلاصه، وأوكلوا ذلك لفئة ممن يملكون المعرفة بأمور علمية خاصة، تصدرهم العارفين بعلوم الفلك والاجتماع والأسرار والكهنوت والسحر، وكان يتوفر لديهم قدرة على معرفة الخطيئة والتأثير المقنع للسائل حتى يتحقق نجاحه وشهرته.

هكذا تدلنا عشرات البرديات الخاصة التى ترجع إلى القرون الثلاثة الأولى من الحكم الرومانى، وقد نلاحظ أن موضوعات البرديات قد تدرجت ربما تحت التأثير الاجتماعى والسياسي، فى البداية اقتصرت على الشفاء من الأمراض، ثم تحولت بصورة تدريجية لمناقشة كافة الأمور الاجتماعية العامة الأخرى، مثل الزواج والإنجاب، وقضاء الحاجات فى البيع والشراء وخلافه، ونلاحظ من تلك البرديات أن هناك أمور غير مستقرة اجتماعيا، وأن عدم الاستقرار الاجتماعى قد صاحبه عدم الشعور بالأمان على المستقبل، وبالتالى كانت الأسئلة الموجهة تعكس مظهرا اجتماعيا خاصا بحياة المصريين تحت الحكم الرومانى، ولعل إحدى البرديات التى عثر عليها فى مدينة أوكسيرينخوس كانت تحتوى على أكثر من تسعين سؤال ورغبة محددة فى صياغة رقمية، من أجل تسهيل عملية اختيار نوعية النبوءة على الأهالى، ومن بين ما تتضمنه تلك البردية، أسئلة عديدة تخص الحياة الشخصية، مثل (هل سوف تصادر أموالى وممتلكاتى؟، هل سوف أبيع أرضى أو عبيدى؟ هل سوف اصبح يوما طريدا؟، هل سوف أحصل على علاوة أو مكافأة؟، هل سوف أطلق زوجتى؟، هل سوف أخضع لضرائب باهظة..........) ويبدو أنه كان أمرا شائعا فى تلك المدينة،

أو ربما كانت هذه الاستشارة تصدر مباشرة من المعبد نفسه أو على أيدى الكهنة فى احتفالات معينة، على أية حال فإن هذه البردية تؤكد لنا ارتباط النبوءة ككيان عقائدى بالظروف الصعبة التى يمر بها المصريون، ولا سيما فى ارتفاع نسبة الضرائب والأسلوب الإرهابى المتعامل به، مما أدى إلى رغبتهم فى مشاركة الآلهة أو الاطلاع على مستقبلهم والخلاص من هذه الغمة، ففى أسئلتهم تعبيرا عن ذلك (هل سأهرب؟ – هل سأعفى من الضرائب) وهى صياغة بها الكثير من التوسل والرغبة الكامنة فى الخلاص.

فى الواقع أن النبوءة والسحر، ظلا دربا من التراث الشرقى استمال له الغرب على الرغم من رفضهم له، ولكن أمام براعة المصريين واليهود فى هذه العلوم، مال إليه الغرب على أعلى مستوى، وربما كان حادث الإمبراطور فاليريان وخضوعه التام لشخصية مكرياتوس الكاهن المصرى الساحر ولأعمال الشعوذة والدجل الإلهى، لدليل على شيوع تلك الفكرة عند الأباطرة الرومان. أيضا استمال لها الإمبراطور كراكالا ودقلديانوس وجوليان وبصفة خاصة نبوءات الإله سيرابيس، وقد أدى هذا إلى أن تكون للنبوءة والسحر مكانة خاصة فى الحكم الرومانى.

مع ظهور المسيحية والتصاقها الدائم فى الفكر الغنوسى بالسرية والغموض، اعتبرت النبوءة جزءا هاما من عقائدهم المقدسة، فبحثهم الدائم عن أصل المسيح فى التوراة والأسفار واليهودية، أدى إلى خروج ما يسمى بأدب التبوءات الخاصة بالمسيحيين، بل أن إنجيل متى ولوقا يعتمدا تماما على تلك النبوءات التى اتخذت مظهرا دينيا خاص بكينونة المسيح الإلهية، وصارت بعد ذلك جزءا من التعاليم الرهبانية واللاهوتية، وبالتالى كان استمرار النبوءة عند المسيحيين المصريين ليس كتراث قومى فقط، بل لأنه مواكبا للتطور الدينى الحادث فى العقيدة المسيحية، وليس غريبا أن نجد أسماء القديسين والمسيح والعذراء مكتوبة بدلا من الآلهة على البرديات التى عثر عليها فى أوكسيرينخوس، فعلى سبيل المثال لدينا من القرن الرابع بردية مسيحية من أوكسيرينخوس تقول "ابتعدى يا روح الكراهية، فإن المسيح يريد

هذا، ابن الله والروح القدس، ياإلهى، يارب الخراف الضالة، الذى يعلم كل شئ، اشفى لنا الخادمة (جوانتا) التى اسمها (أنستاسيا أوفيميا) المجردة، فى البدء كانت الكلمة مع الله، والكلمة هى الله، كل شئ وفقا لرغبته ولا يتم شئ بدونه، أيها السيد المسيح ابن وكلمه الرب، يا شفى المريض ويا مداوى العلامات انظر إلى (جوانتا) ... أبعد عنها واجعله بعيدا بعيدا، الحمى وجميع الأمراض والقشعريرة وحمى الربيع وكل الشرور، وادعو لها من خلال سيدتنا أم الإله، والقديس يوحنا والرسل، والقديس فكتور وكل القديسين ....." نلاحظ أن صاحب الطلب هنا قد خلط فى صورة عجيبة نصوصا من إنجيل يوحنا وبطريقة عشوائية غير متناسقة مع طلبة الأساسي وهو شفاء المدعوة جوانتا، وهو الأمر الذى يدعونا إلى اعتبارها نبوءة مع رؤية سحرية مسيحية خاصة، وذلك بناءا على تحديد للمقاطع وارتباطها معا وأسلوب الصياغة لبعض العبارات مثل "ابتعدى يا روح الكراهية – المسيح يريد هذا – انظر إلى جوانتا – واجعله بعيدا بعيدا...) هذا الأسلوب يستخدم حاليا فيما يطلق عليه (الترقية أو إبعاد الروح الشريرة) فقد كان دربا من دروب السحر والنبوءة الشافية آنذاك.

هكذا وجدت النبوءة والسحر عالمها فى المسيحية، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى تعميم هذه العقائد ليس على المستوى الشخصى للأفراد، بل أن وجود أدب الشهداء الوثنيين كأدب نبوءة خاص، وكذلك من قبله نبوءة الفخار (صانع الفخار) ضد الإغريق والتى تشير إلى خليط من الأساطير المصرية تعتمد على النسب المصرى وتحقق الانتماء لصانع الخلق (خنوم) ومزجها مع روح العصر والانتماء والبحث عن الذات، كان لهما من التأثير القوى على ازدهار ما يسمى بأدب النبوءات، والذى يبحث بصورة دائمة عن الأفكار الصالحة فى المجتمع، وانتقاد الشريرة منها فى ضوء ظروف وملابسات العصر. كل ذلك فى صياغة مستترة مغلفة بطابع أدبى شيق هدفه الأساسى هو الخلاص، خلاص النفس البشرية من الشرور وخلاص المجتمع من الظلم، والبحث عن مخلص وطنى وعن عدالة اجتماعية صالحة، هذا هو الأمر الذى وجد قبولا راسخا عند المصريين المسيحيين، بل يمكن أن نؤكد أن النبوءة والسحر

من ضمن الأسس التى قامت عليها المسيحية فى مصر، والتى ارتبطت بمبدأ الخلاص، الذى نفذته العقيدة الغنوسية وطبقته ظاهرة الرهبنة فى مصر، فــهما كيــان حقيقــى للعقيدة الدينية من القرن الثانى وحتى الرابع الميلادى. وليس أدل على ذلك من تلــك الافتتاحية التى تلزم الراهب قراءتها فى أول يوم ينخرط فى سلك الرهبنة، وهى نــص مأخوذ من رسالة القديس بولس إلى أهالى أفسوس (٦، ١٠-١٧) تقول "أخــيرا يــا أخوتى تقوا فى الرب وفى شدة قوته، ألبسوا سلاح الله الكامل لكى تقدروا أن تثبتــوا ضد مكايد إبليس، فإن مصارعتنا ليست مع دم ولحم، بل مع الرؤساء، مع السلاطين، مع ولاة العالم، على ظلمة هذا الدهر، مع أجناد الشر الروحية فى الســماويات. مــن أجل ذلك احملوا سلاح الله الكامل لكى تقدروا أن تقاوموا فى اليوم الشرير، وبعــد أن تتمموا كل شئ أن تثبتوا. فاثبتوا ممنطقين أحقاءكم بــالحق، ولابســين درع الــبر، وحاذين أرجلكم باستعداد إنجيل السلام، حاملين فوق الكل ترس الإيمــان، الــذى بــه تقدرون أن تطفئوا جميع السهام الشريرة الملتهبة. وخذوا خوذة الخــلاص وســيف الروح الذى هو كلمة الله".

ثالثا: الرمزية فى الفن القبطى

الرمز فى اللغة يعنى الإيماء أو العلامة، أو هو شكل من أشكال التعبير اللفظى وغير اللفظى، والذى من خلاله يستطيع العقل البشرى أن يتقبله ويستخدمه من أجل إخفاء معانى محددة، أو استخلاص مفاهيم قد يصعب شرحها، فهو فى النهاية أحد وسائل الفهم والتعبير معا، ويبدو أن الرمز ارتبط مع الإنسان للتعبير عن العالم الروحانى اللامحدود، وهى محاولة للربط بين تلك العوالم الكونية والعالم الإنسانى المحيط به، وقد عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور والأشياء المستخدمة كرموز مادية أو معنوية، وإن كانت الصور قد تصبح رمزا عندما يكون معناها خفى وليس ظاهرا، أو بعيدا عن تناول أو إدراك العقل البشرى، قد يكون الرمز حدثا تاريخيا مثل حادث عبور البحر لقوم إسرائيل فقد يعنى لديهم الخلاص من ظلم فرعون، وقد يكون حدثا بشريا أو إلهيا، مثل ذبيحة إسحاق وأضحيته وصارت رمزا للفداء والتضحية والخلاص الإلهى. وهكذا استخلص الرمز فى العهد القديم، فقد كان قاسما مشتركا فى العصور القديمة مع التطور الدينى وما واكبه من طقوس سحرية ونبوءات وقائمة طويلة من الغموض والأسرار.

ويعتبر مفهوم الرمزية فى الفن القبطى من أهم الأركان والعناصر الأساسية فى تلك الحركة الفنية، بل هو المفتاح الأول والبرهان الحقيقى لتلك الحركة فى أنها نابعة من موروث ثقافى محلى الطابع، فقد ظلت الرموز المسيحية فى الفن القبطى منذ تلك الفترة إلى الآن معبرة عن ثقافة المجتمع المصرى بصورة ثابتة.

ولم تكن العقيدة المسيحية صاحبة فكر رمزى فى مضمونها الأصلى الذى نادى به الرسل والتلاميذ ولم يكن للعقيدة المبكرة أى تكوين أو طموح لإيجاد رموز من أجل التعبير بها عن مضمون العقيدة، ومن هنا يطرح السؤال التالى نفسه، من أين جاءت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر تاريخها وحتى الآن مع العلم بأن هناك

رموز فقدت أهميتها واختفت، بينما ظلت رموز أخرى محافظة على شكلها وخصائصها المعتادة.

وللإجابة على هذا التساؤل لابد من استرجاع المتغيرات التاريخية التى ساهمت فى إيجاد تلك الرموز فى الفن المسيحى المبكر، ويمكن القول بأن الغنوسية والموروث الحضارى (المصرى والهللينستى) آنذاك، قد ساهموا فى ترسيخ مفهوم الرمزية فى الفن القبطى، فالغنوسية على سبيل المثال فى مصر، قد حددت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر عصورها المختلفة، وأن مصطلح الرموز الغنوسية قد يبدو جديدا هنا، ولكنه معبرا عن وظيفة الرمز الدينى فى النصوص الغنوسية التى عالجت المقومات الدينية الغامضة برموز مألوفة عند المواطن المصرى، وبالتالى التصقت مع مراحل تطور العقيدة وأصبحت ملازمة لها ومعبرة عنها فى أغلب الأحيان، وربما جاء ذلك إما من أجل التخفى عن الموقف السياسى العدائى الرومانى، أو من أجل إيجاد رمز متفق عليه ضمن جماعة معينة ومن أجل وسائل تعبير بينهم معروفة ومتبادلة فشاعت الرموز، أو من أجل إيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة تحت ظل الاضطهاد وهو الغرض الذى سمح للرموز الوثنية أن تعبر عن مضمون العقيدة الجديدة آنذاك وتشترك معها عبر التاريخ.

من هذا المنطلق نجد أن ضرورة استخدام الرمز من أجل تفادى الغموض والسرية الواضحة فى العقيدة الجديدة كان يقربها من المحلية المصرية، إما من خلال الأعمال السحرية أو الشكل الرمزى الذى ينسج حول مفاهيم غامضة وسرية الطابع فتحول الرمز بعد فترة إلى كينونة خلاص أو شكل أسطورى له معانى وأهداف ويستخدم بعد ذلك فى الأعمال والممارسات السحرية والنبوءات، ودائما ما كان الرمز مثل السحر يبحث فى المستقبل أو فى الغيبيات، فعلى الرغم من كونه حدثا قديما أو رمزا قديما أو معتادا عليه أو معروفة ماهيته، إلا أنه يتحول فى الناحية الدينية والطقسية إلى عناصر الوقوف على الغيبيات والبحث فى مستقبل الأفراد. وبالتالى فإن المفهوم الرمزى هنا لم يكن جديدا على المصريين فهم من عشاق تلك النوعية من

الممارسة الدينية، ولا سيما فى الطقوس الجنائزية التى تحتوى على العديد من الرموز التى اختيرت بعناية من أجل التعبير عن عنصر من عناصر مقومات الدين الجديد.

من المعروف أن عمليات الدفن عند المصريين فى العصر الرومانى (الطبقة الشعبية) كانت فى مقابر كبيرة جماعية مثل المقبرة التى عثر عليها فى بانوبوليس، وقد كانوا يزودون المومياوات ببطاقات من الخشب يدونون عليها أسمائهم باللغتين اليونانية والديموطيقية. والعبارة الشهيرة التى عثر عليها بكثرة فى تلك المقابر هى "أن الميت هذا سوف يعيش للأبد مع أوزوريس سوخاريس"، وهى عبارة دينية تتضمن الإله أوزوريس إله العالم الآخر، والسفينة التى تنقل الأرواح المؤمنة إلى العالم الآخر فى رحلتها الخالدة عبر السفينة سوخاريس. تلك السفينة أصبحت رمزا مقدس فى بعض شواهد قبور كوم أبوبللو فهى تحمل المتوفين المؤمنين. نفس السفينة اعتبرت فيما بعد رمزا للكنيسة التى تحمى المؤمنين من شرور الضلالة والاضطهاد، ولكن الذى يهمنا فى تلك البطاقات ما عثر عليه فى تابوت محفوظ حاليا فى متحف برلين، لمتوفى يدعى أبوللونيوس ابن باتسيس **Apollonius Patsés** وقد زينت اللوحة بالطغرا ☧ وهى إحدى الرموز المسيحية، فعلى الرغم من اتفاق العلماء على وثنية التابوت، إلا أن فريق آخر اتجه إلى تأريخ التابوت بالقرن الرابع أى بعد فترة قنسطنطين، وقد ذهبوا وراء ذلك إلى أن هذا الرمز لم يكن معروفا قبل عهد قنسطنطين، ولكن "جايت" المكتشف الفرنسى الذى أجرى حفائر فى مدينة أنتينوى رفض هذا التفسير، وذهب إلى أدلة من القرن الثالث فى مقابر أنتينوى تحمل هذه العلامة (سوف نتحدث عنها بالتفصيل)، بينما يؤكد ذلك **"Schmidt"** الذى أشار إلى المدلول الغنوسى وراء استخدام الرمزية فى الفن المسيحى المبكر، وقال أنه حتى الآن لا تزال هناك صعوبة فى تحديد اتجاه الرمز المستخدم بين الفكر الغنوسى والفكر المسيحى الحقيقى، ويبدو ذلك حقيقيا لأن غموض بعض الرموز أحيانا، قد يفوق مسألة تحديد الاتجاه، فالرمز ☧ الذى من المفترض أنه يعنى (كن فى سلام)

χαιρε ρει (شكل ٣٣٨) قد يتفق مع مدلول الروحانيات المعروفة فى الفكر الغنوسى، والتى استمدتها من الموروث الجنائزى المصرى القديم، وهذا الاتجاه تؤكده الدلائل الأثرية التى عثر عليها فى مقابر أنتينوى. دليل آخر محفوظ بالمتحف البريطانى يضم مجموعة من النقوش الدينية الجنائزية، النقوش مؤرخة على الترتيب لعصور الأباطرة تراجان ومكريانوس، كوتيوس حوالى 260م، وعلى الرغم من أن تلك البطاقات غير معلومة المصدر، إلا أن هناك أمثلة مشابهة لها عثر عليها فى مدن أخميم وباتوبوليس ومؤرخة أيضا بالقرن الثالث الميلادى، ومحفوظة حاليا فى متحف برلين، تلك النقوش جميعا تصور علامة ⳩ ، وظهورها فى مجتمع معين ربما يذهب بنا إلى اعتبارها رمزا لجماعة إما غنوسية أو مسيحية لديها اعتقاد خاص فى هذا الرمز بتلك التركيبة الحرفية وتتفق أيضا مع موروثهم الاجتماعى، وبالتالى فإن الأدلة قد تبدو كثيرة ضد الآراء التى ذهبت إلى بيزنطية الرمز وأنه ارتبط بالفن القبطى والبيزنطى عموما مع الاعتراف بالمسيحية فى عهد قنسطنطين.

من المحتمل أن يكون أبوللونيوس رجل تقى ومميز عن بقية الأهالى فى المدينة، وأن تلك العلامة هى رمز لهؤلاء الأتقياء، هذا يذكرنا مباشرة بحال الكرابوكراتسيين الغنوسيين أمثال كربوكراتيس الذى عاش فى منتصف القرن الثانى الميلادى فى مصر وكانت لديه جماعة دينية كبيرة تميزت بروحانية عالية المستوى تحدث عنها ترتليانوس واريانوس وهيبوليتوس، كما استفاد من أعمالهم كلمنيت نفسه، تلك الجماعة ميزوا أنفسهم بعلامة (مجهولة) على الأذن اليسرى، لا نعلم عنها شيئا حتى الآن، ولكنها أعطتنا انطباعا عن ارتباط الرمز بالفكر الجماعى للمسيحيين فى تلك الفترة المبكرة، وبالتالى انتشار علامة الـ ⳩ بين الجماعات. ومن خلال الأدلة الأثرية التى عثر عليها فى أخميم وأنتينوى وباتوبوليس نميل إلى الاقتراح بأن تلك العلامة مصرية وكذلك فهى متفقة مع روح الجماعات الروحانية المسيحية آنذاك.

على الرغم من أهمية اكتشافات "جايت" التى أنجزها فى الفترة ما بين ١٨٩٦-١٩٠٠ م لصالح متحف Guimet إلا أنها من سوء الحظ لم تأت بنتائج قيمة إلى

الآن، فإن الغموض لا يزال يحيط بكثير من تلك المكتشفات حتى أن مخـــازن بعـض المتاحف فى فرنسا لا تزال تحتفظ ببعض تلك المكتشفات لم تراه النور إلى الآن، كذلك والأهم أن "جايت" لم يفسر لنا الانطباع الأول (الوضع الأثرى الأول) لحظـــة دخولـه المقبرة، فهو قد يعطى لنا قدرة فائقة على تفسير العديد من الرموز التى عثر عليـــها فى هذا الوضع الجنائزى فهى تصور لنا جانبا أثريا ونفسيا ودينيا هـــام جـدا لتلـك لجماعات الخاصة أو التى اتهمت من قبل المؤرخين الغربييـــن بالسـحر والشـعوذة والرمزية، هذه الأوضاع ربما كانت قد فسرت لنا ماهية مفهوم التلاقى بيـن الوثنيـة والغنوسية والمسيحية وحركة انتقال الرمز فيما بينهم ومسألة الإحلال والتبديل للعديـد من الرموز.

من بين تلك المقابر مقبرة على درجة كبيرة من الأهمية، وهى لســيدة تدعـى كريسبينا **Krispina** بوجه جميل (شكل ٣٤١)، يدها اليسرى تعلو صدرهـــا قليـلا، وتحمل علامة عنخ، وهى العلامة التى ارتبطت ارتباطا شكليا ومعنويـا بيـن كونـها معتقدا مصريا قديما وكونها رمزا للمسيحية المحلية فى مصر، وهناك بعض التفاسـير حول الفارق بين علامة عنخ المصرية والصليب عنخ فى المسيحية، ويهمنا هنـــا أن نقدم أقرب تلك التفسيرات التى تدور حول كون النمـــوذج المصـــرى للعلامـــة عنـخ بوظيفته الجديدة كان يخدم العقيدة الغنوسية، ويبدو أن الفارق كان فى العروة، ففـــى العلامة عنخ المصرية كانت متصلة مباشرة مع الذراعين بدون فاصل (رقبة)، بينمـــا عندما استخدمت فى المسيحية عن طريق الغنوسية، أصبحت العروة أعلى بقليل عـن الذراعين، وبالتالى فإن هذا التطور حول المفهوم الخاص بالرمز عنـــخ فـــى العقيـــدة المصرية والذى كان يعبر عن البحث عن العالم الآخر، أو الحياة الأبدية فى العقيـــدة المصرية، أو السبيل إلى النجاة من عملية الحساب والفـــوز بالأبديـــة فـــى العقيـــدة المصرية قد استمر كذلك عند الغنوسيين فقد مثل لديهم الفداء أو الخـــلاص للـــرب، وبالتالى فإن حالة الفداء الشهيرة للمسيح فوق الصليب كانت تفسر أو يشـــرح مـــن خلالها كل المعانى المقصودة فى الرمز المصرى القديم، وهو الاتجاه الذى يعتقد فـــى

أن المصريين على المستوى الشعبى قديما لم يلجأوا إلى تصوير علامة عنخ على المستوى الشعبى، بل أن الاستخدام الشعبى لتلك العلامة قد بدأ مع ظهور الغنوسيين والمسيحيين الأوائل، واقترن ذلك بانتشار تلك العلامة فى مصر فقط كرمز يميز أصحابه عن غيرهم ليس لمدلوله الخاص بالحياة الدنيوية فهى لا تعنيهم بشيء، بل لماهية الروح فى العالم الآخر أو وسيلة للوصول للرب، وكان علامة عنخ هى وسيلة هذا التميز.

إن التأكيد على هذا الأمر وتحديد أولى العلامات المميزة لتلك الجماعات المسيحية المبكرة فى مصر، يمكن الوصول إليه بصعوبة إلى حد ما، وذلك لعدم وجود أمثلة جماعية تؤكد انتشار الرمز فى حدود جماعة معينة، أو فى حدود الأقاليم، أو بين الأقاليم وبعضها، لذلك نحاول أن نسترشد بالأدلة الأثرية إلى حد ما، حتى نكون واقعيين فى ربط الرمز بالأثر وليس بالمدلول الدينى المفترض فيه، ففى مقبرة عثر عليها فى أنتينوى لسيدة مجهولة، من أواخر القرن الثانى الميلادى، وجد عند قدميها الصليب بعلامة عنخ بين العلامتين A. W، وبجوار الجثة عثر على حزام طويل يحمل نقشا عليه MIKH ومسلتين فارغتين، بالإضافة إلى نماذج صغيرة من العاج المطموس (الممسوح خطوط الرسوم المصور عليه) وكذلك على قطع من الخشب غامضة وليس لها مدلول، من بينها قطعة واحدة لعلامة عنخ الأبدية.

واعتقد "جايت" ــ الذى اكتشف المقبرة ــ أن النماذج العاجية والخشبية والسلتين وعلامة عنخ أشياء من قبل الأسرار الغنوسية جنائزية الطابع، وهى غير مدرجة ضمن الطقوس المسيحية المعروفة عند التلاميذ والرسل، إلا أن "جايت" لم يفسر لنا حقيقة الوظيفة الجنائزية لتلك الرموز، والتى لا تزال مبهمة من حيث التوظيف الجنائزى فى تلك الفترة، فقد استخدم "جايت" هنا ــ ولأول مرة ــ لفظ العاج الغنوسى الذى يمثل مجموعة من الحوريات أو الملائكة سواء كانوا سيدات أو رجال فى أوضاع هائمة حالمة أو راقصة فى بعض الأحيان، وهى نماذج عثر عليها فى مقابر أنتينوى (شكل ٢٧٦، ٢٧٧). وقد تبدو إلى حد ما آراء "جايت" محددة دون

تنوع فى إثبات نظرية العاج الغنوسى أو تطويع ملامح الفن المعاصر آنذاك نحو العقيدة الغنوسية، فهناك قطع كثيرة من هذا العاج محفوظة فى المتحف القبطى، لا تزال تبحث عن هوية محددة، وهى تميل إلى نفس الغرض الغامض وتحمل تلك الأوضاع الرمزية. بجانب تلك القطع العاجية، وعلامة عنخ، نجد النقش MIKH الذى لم يفسر عند جايت، يبدو أنه مرتبط بالطقوس الجنائزية مسيحية الطابع، فيمكن اعتبار اختصار MIKH هو اختصار لعبارة (الشهيد رفيق الرب) Μαρτος ιδιος $\overline{KH}$، وهو مفهوم يتفق مع العقيدة الغنوسية ورغبة المؤمن بها فى الموت شهيدا لرفقة الرب من اجل الحصول على الخلاص، هذا بالإضافة إلى السلتين فهما بالقطع إحدى النماذج الغنوسية مصرية الطابع، وهى خاصة بالتناول الجنائزى سواء للمتوفى المسيحى أو الغنوسى وهى إحدى الأسرار الغنوسية المعروفة.

تلك التراكيب الغنوسية الرمزية، يمكن من خلالها تحديد الشكل الأولى للاقتحام الرمزى لمعالم الطقوس الجنائزية المسيحية المبكرة، وقد ساهمت فيها بدون شك الروحانيات الغنوسية، التى جعلت أصحاب تلك المقابر يسعون نحو تلك الرمزية والأسرار السحرية غنوسية الطابع، تلك الطقوس السرية كانت تقام داخل المقابر التى كانت تزود دائما بحجرة خاصة لممارسة تلك الطقوس بها، لدينا دليل على ذلك فى أن مجمع (هيبوبوليس) الذى انعقد عام ٣٩٣م أصدر ضمن قوانينه الرسمية قرارا بإبطال تلك العادات الجنائزية التى كانت منتشرة فى نطاق المسيحية الشرقية، ويمكن تأكيد ذلك أيضا فى ضوء تأثير العقيدة المصرية القديمة نحو الالتزام بوجود تلك الطقوس والرموز السرية التى تحقق له اطمئنان وأمن وسلامة لعودة الحياة والروح فى العالم الآخر، وبالتالى فالموروث الحضارى مستمر ومتمكن من العقيدة الجديدة أيضا.

أيضا هناك المقابر الغنوسية المسيحية المكتشفة عليها فى أنتينوى والتى تبدو ذو طابع وثنى عام، إلا أنها تضم بعض العناصر الرمزية الجديدة على الفن آنذاك، والتى فسرت على أنها انطباعات غنوسية تبدو وكأنها روح العصر الجديد، فالعديد من المقابر زودت جدرانها بصور مرسومة بألوان الفريسك تمثل إله الراعى ومناظر

المتضرع، ومناظر لأشجار الجنة، الحمامة، الطاووس، علامة عنخ، وهى رموز تبدو آنذاك جديدة، ولكنها استقرت بعد ذلك كمفهوم انتقالى فنى بين الشكل الوثنى والمفهوم العقائدى الجديد، فجميع تلك الرموز قد عثر عليها فى مقابر كثيرة فى أنتينوى، وهى تبدو مرحلة انفصال اجتماعى قد حدث فيها خلال الفترة من نهاية القرن الثانى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى. ومسالة الانفصال الاجتماعى قد تبدو فى أنتينوى قائمة، فالطقوس الجنائزية فى المقابر ارتبطت بصفة دائما مع الطقوس الدينية فى تلك المقابر، فكما فسرنا من قبل إمكانية تعديل المقابر حتى تواكب الحركة الدينية الجديدة من الناحية المعمارية، وأن معظم مقابر الشهداء المسيحيين قد تحولت إلى كنائس صغيرة فى فترة الاضطهاد الدينى، فإنه فى أنتينوى قد عثر على مقبرة لسيدة منحوتة فى الجبل، أضيف إليها مبنى خارجى، فسره جايت بأنه كان مسكنا أو مأوى لتلك السيدة (ويحتمل أنها كانت من أتباع الغنوسيين)، وعندما توفيت السيدة ودفنت فى المقبرة المحفورة، تم بناء وتجهيز حجرتها الخارجية من قبل أتباعها أو أنصارها وأقاموا فيها طقوس دينية وجنائزية متصلة بالعقيدة الغنوسية وكذلك على روح المتوفية، الاحتمال الأكبر أن تلك الحجرة تحولت إلى كنيسة، فقد لاحظ "جايت" وجود حنية مزينة بزخارف غنوسية مثل صور لسيدة وهى تتضرع أو تصلى، وشجرة الجنة، الحمامة، والطاووس. هكذا كانت العلاقة بين الرمزية والطقوس الدينية المبكرة التى ارتبطت بحركة انتقال العقيدة من الطابع الغنوسى إلى الطابع المسيحى المحلى فى مصر، هذا الأمر يمكن تدعيمه بتقرير من متوفى كتبه قبل وفاته (وصية شخصية) لزوجته، المتوفى يدعى أورليوس كوليثوس، غنوسى — مسيحى، عاش فى النصف الأول من القرن الخامس الميلادى (أى بعد قرارات مجمع هيبوبوليس ٣٩٣م) ودفن فى أنتينوى، الوصية باللغة اليونانية، وضح فيها قائلا (أرجو أن يلف جسمى بالقماش الجيد، وأن يقام احتفال مقدس لراحة روحى قبل صعودها إلى الرب). والوصية تعبر على أن قرارات مجمع هيبوبوليس لم تنفذ فى مصر، وأن الطقوس الجنائزية والاحتفالات المتعلقة بها استمرت فترة طويلة، ومن ثم

استمرت الرموز المرتبطة بها، وهو انطباع يؤكد على خروج الرمز واستمراره وتطوره طبقاً للبيئة والمجتمع المصرى وعاداته وتقاليده وليس خاضعاً هنا إلى إقرار مصير المسيح على المستوى العالمى.

كما عثر على نماذج أخرى فى مقابر بانوبوليس (أخميم) تحدد لنا سمات التصميمات المسيحية المبكرة، وتؤكد على وجود مفهوم الالتقاء بين الوثنية والمسيحية. فاللفافات التى تلف بها أجساد المتوفين، ظهرت فى بداية القرن الثالث، وهى تحمل رموز غنوسية الطابع مثل الحمام والصليب عنخ، والسمكة، والأرنب، وسلال الفاكهة، وكؤوس الخمر المقدس، كما أنها تضمنت أجزاءاً من الاحتفالات الديونيسية جنائزية الطابع. من بين التراكيب الرمزية الهامة فى الفن القبطى ما عثر عليه من التراكوتا فقد عثر على صليب☥☧☥بين علامتى عنخ (شكل ٣٣٩)، وهو ما يؤكد أن الشكلين لهما وظيفتان مختلفتان، فإذا فرض أن علامة ☧ تعنى كما أوضحنا (كن فى السلام)، وبالتالى فهى مرتبطة بالحالة داخل المقبرة والتى تمثل بداية الرحلة وتأمين رحلته حتى يصل إلى الملكوت، فإن عنخ☥ترمز للحياة نفسها فى العام الآخر نفسه، فهى إيحاء بمنحه حياة إلهية من قبل الإله نفسه، وهو المفهوم الذى تولد فى العقيدة الغنوسية وارتبطت به طقوس سرية الطابع تعبر عن مفهوم الحصول على الريادة الغنوسية والوصول إلى قمة النظرية الإيمانية.

أيضا من الرموز الغريبة التى عثر عليها فى بانوبوليس فى مقابر مسيحية من القرن الثالث الميلادى، مجموعة صغيرة من اللفافات على حجم الأيدي موضوعة فوق صدر المتوفى. كان الاعتقاد المباشر أنها تقترب من نماذج تماثيل (الاشابتى) المصرية القديمة، والتى كانت توضع مع المتوفى للتعبير عن تابوت أوزوريس وعالمه، وهى إحدى الطقوس السرية فى العقيدة الأوزيرية، وعلى الرغم من تقلص استخدام تلك النوعية من التماثيل فى العصرين البطلمى والرومانى، إلا أننا لا نستطيع تجاهل التأثير المصرى فى تلك الفترة كموروث مصرى قديم فى الطقوس الجنائزية، بينما يمكن إعادة توظيفه كرمز مسيحى يخدم العقيدة الجديدة ويزيد من محليتها، فقد

عرف عن المسيح معجزة قيام (لعازر) المومياء من الموت، وقد عرفت فى الأساطير المسيحية، بأن المسيح قد أخرجه من مقبرته وهو فى هيئة مومياء، وأقام فيه الروح من جديد، وهى إحدى أهم المعجزات المقدسة عند الغنوسيين لكونها من أهم معجزات وأسرار المسيح الغامضة، لذلك فإن عمليات الالتقاء بين العقيدة الغنوسية والعقيدة الأوزيرية، قد ترتبط بانتظار المتوفى المسيحى للمسيح حتى يقيمه من الموت مرة أخرى فى العالم الآخر، وبالتالى فإن مفهوم الطقوس الشعبية ظلت تميزها الأسرار والغموض المتفق مع الذوق العام، والبحث فى العقيدة الجديدة على ما يتوافق مع هذه الطقوس الشعبية، الأمر الذى يزيد من تثبيتها فى المجتمع المصرى.

وقد أشرنا من قبل إلى تابوت (الدير البحرى) (شكل ١١٣) والذى كان يمثل فكراً غنوسى متأثراً بمفهوم الأقنعة الجصية المصرية ولكن الرموز المستخدمة هنا قد تكون وثنية وأعيد توظيفها من جديد، مثل كأس ديونيسوس الذى عبر عن كاس الخمر المقدس الذى يتحول شاربه إلى العالم الملكوتى ويصبح من خلاله رمز إلهى كامل، وهو فى نفس الوقت يعبر عن معجزة فى عرس قانا الجليل الذى تحولت فيه الماء إلى خمر مقدس أدى إلى إيمان العديد من الحاضرين فى هذا العرض بالمسيح آنذاك، كذلك نجد سنابل القمح التى ترمز عند المصريين القدماء بمفهوم الخير والحياة الأبدية السعيدة، اتخذت كذلك فى العقيدة الغنوسية بجانب النبات السرى الذى نجده قد انتشر على صور البورتريهات الشخصية فى الفيوم (شكل ٣٤٠)، وأصبح مقترناً بالطقوس الجنائزية غنوسية الطابع، كذلك نجد على التابوت صور الرجل وهو يرتدى قلادة غريبة الشكل، ويبدو أنها إحدى الرموز المقدسة أو المعروفة، ولم نلاحظ مثيل لها من قبل، فهى تعبر عن رمز للجماعة فقط. وتظهر أسفل رداء المتوفى الرموز الجنائزية المصرية المعتادة، مثل الإله أنوبيس والإله أبوبوت (إله المأوى) وهما يحرسان سفينة سوخاريس التى ترمز للوصول الأبدى إلى أوزوريس، فهى وسيلة نقل الأرواح فى أمان إلى العالم الآخر وتلك الرموز كانت قاسماً مشتركاً فى

شواهد قبور كوم أبوبللو، وهى تمثل نموذج الالتقاء الوثنـــى المســيحى فـــى الفكـــر الرمزى الدينى (شكل ٢٩٥).

فى المتحف القبطى قطعة نحتية من مجموعة (مريت بطرس غالى) تتبع الطـــواز الأهناسى، الذى يرجع إلى المرحلة النحتية الثانية خلال القرن الرابع الميلادى (شـــكل ٣٤٤)، وهى عبارة عن مشكاة تسمى بركة المسيح، وهـــى تســمية معروفـــة بيـــن مسيحى مصر الآن، ولقد تم اختيار تلك القطعة هنا بالذات لكونـــها تتضمـــن رمـــوزاً عديدة بعضها متعدد الوظائف وغامض، والآخر له وظيفة محددة، لذلك وجدنا أن تلـك القطعة يمكن لها أن تحدد لنا مفهوم الرمزية فى القرنين الثالث والرابع الميلاديين.

القطعة طولها ٢٨ سم وعرضها ٤٩ سم، وهى عبارة عن قطعة زخرفية نحتـت من أجل وضعها كديكور حائطى خاص بمحراب فى كنيسة وليست ذات طابع جنـائزى، ومن هنا يمكن قراءة بعض الرموز التى تحولت من المفهوم الجنائزى إلى المفـــهوم الدينى الطقسى فى فترة ما بعد الإعتراف بالمسيحية، من أعلى اللوحة يوجـد إفريـز نصف دائرى عريض مكون من شرائط مزودة بزخارف السبحة التى تشـبه اللؤلـؤ، وفى المنتصف نجد إكليل من الغار يخرج منه تمثال نصفى لرجل يرتدى هيماتيون وله تاج فوق الرأس، وعلى جانبى القطعة نجد مساحتين مثلثتى الشكل بداخل كل منـــهما درفيل صغير يسبح إلى أعلى، وفى الجزء السفلى نجد إفريز متداخل من المنتصف فى طرفيه البارزتين وردة (زهرة) ذات سبعة أوراق، أما فى النصف السفلى من القطعـة نجد إكليل آخر من الغار بداخله سيدة ترتدى خيتون، وبجوارها نجد علـــى الجـانبين درفيلين يسبحان إلى أسفل، أما فى منتصف المنظر تماما نجد شـــخص يظـــهر مـــن المنتصف فقط حتى خصره تقريبا، وهو رجل ذو لحية، يرفع يده اليمنى (مشيرا إلـــى علامة المباركة بإصبعيه) ويحمل فى يده اليسرى صليب المباركة مرفوع على عصـا، أما الهالة التى تلتف حول رأسه فهى دائرية مغلقة، وتبدو حدقة العينين مســـتديرتين وبارزتين بشكل واضح ومبالغ فيه، مما يضفى عليها طابعا هندســـيا خشـــنا بعـض الشئ، أما الشعر واللحية فهما محددان بأشكال منتظمة، بينما ثنايا الرداء تبدو مبالغـا

فيها، وعلى حافة المشكاة نجد زخرفة على الجانبين، نحت فيها الفنان أرانب برية وهى تتأهب بأرجلها لقب سلة مليئة بالفاكهة، الفنان حاول أن يعبر عن الأرانب المقيدة فوضع حول رقبتها عقد يمثل قيداً لها.

هكذا نجد أن القطعة تحمل العديد من الرموز، وليس هناك مجالاً للشك أن هذا الشخص الذى ينتصف المنظر هو المسيح، الذى يرفع يده المباركة للصلاة أو الخلاص أو التبرك. أما الشخصيات التى تظهر ما بين الأكاليل (رجل وسيدة) فهى من الأمور التى لا يزال البحث جارى عن توضيحها، ولكننا نلاحظ أن الفنان أراد أن يقسم المنظر إلى جزئين أحدهما علوى والآخر سفلى والمسيح فى المنتصف، فيمكن أن نحدد اتجاهات التفسير هنا نحو العالمين العلوى والسفلى، وهى سمة الازدواجية فى العوالم الكونية المستخدمة فى الفكر المعاصر آنذاك، فالمسيح هو وسيلة الخلاص الذى جاء إلى الأرض والتى تمثل تلك المرحلة الوسطى وذلك للصعود بالمؤمن من خلال البركة التى يعطيها إليه، فيهبط الجسد إلى العالم السفلى وتعلو الأرواح إلى الحياة العلوية، هذا الاتجاه الأولى لتفسير تلك اللوحة، قابلها اقتراح تفسيرى آخر، فسر البورتريهات العلوية والسفلية أنها صور رمزية للشمس والقمر. وذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى المقارنة بين صورة المسيح فى دير القديس أبوللو فى باويط، ومن حوله الشمس والقمر على هيئة شخصيات آدمية (رجل وسيدة) ومزودين بأجنحة، وهما يمثلان اثنين من الملائكة، وتبدو مسألة الرمزية بالقمر والشمس مع التكوين الملائكى المصور غير متوافقة ويشوبها مراحل شك كبير، فالأشخاص المصورون فى بورتريهات باويط يحملون صفة الملائكة ولديهم هالة نورية فوق الرأس، فهم يبدون كالملائكة المحيطة بالمسيح، بينما الأشخاص المصورة فى قطعة اهناسيا بدون أجنحة فهم أشخاص مجردون لا يحملون الصفة المقدسة، ومن هنا يحتمل أن يكون التفسير الأول هو الأقرب إلى الصواب، والذى يبدو مواكباً للمتغيرات الدينية والعقائدية آنذاك، والتى كانت تهتم فقط بعملية الخلاص وبصفة خاصة فى القرنين الثالث والرابع الميلاديين، فالبورتريه العلوى الذى يمثل رجل، فهو يمثل كينونة المسيح الإلهية

العلوية، بينما بورتريه السيدة فهو يمثل السيدة العذراء التى هى الكينونة الجسدية للمسيح أو هى رمز للعالم الأرضى. وبالتالى نجد أن هذا المنظر بتلك الكيفية قد جسد لنا مفهوم المذهب المصرىَ الأرثوذكسى بعد الاعتراف بالمسيحية. من ناحية أخرى، نجد صور الدرافيل المصورة بجانب المسيح، فعلى الرغم من كونهم يمثلون رموزاً مسيحية شديدة القدم، إلا أنه منذ منتصف القرن الثانى الميلادى قد اتخذت تلك الدرافيل سمة سكندرية خاصة بالبيئة البحرية، واعتقد أنها ترمز للأعمال النحتية السكندرية بصفة عامة، لارتباطها بالدخول المسيحى الأول عبر البحر من الإسكندرية، أو لكنيسة الإسكندرية بصفتها أول كنيسة مصرية، وهى الكنيسة التى حاولت بعد القرن الرابع فرض سيطرتها بقوة على جميع الكنائس المصرية. ولكن على العموم لا يعرف أصلها الفنى بصورة محددة إلا لكونها خاصة بالبيئة البحرية لمدن حوض البحر المتوسط، ولكن رمزية اتجاه الدرافيل إلى أعلى أو إلى اسفل، لابد أنها كانت تعنى شئياً بالنسبة للفنان، فهما هنا يدعمان التفسير السابق للعمل الخاص بلاهوت وناسوت المسيح، فالدرافيل التى يمكن أن تعبر عن حالة الكنيسة أو حالة الشعوب قبل وبعد مباركة المسيح، وبالتالى فإن حالة الإيمان وعدم الإيمان وسائل عبرت عنها اتجاهات الدرافيل من صعود وهبوط حول المسيح.

بالنسبة للأرانب البرية، فإننا نجدها منتشرة فى معظم المنسوجات القبطية (شكل ٢٥٦)، وبصفة خاصة القطع التى استخلصت عنوة من أكفان المتوفيين المسيحيين فى مقابر باتوبوليس وأنتينوى، والأرنب من الرموز المسيحية مصرية الأصل، فيمكن القول أنه لم يستخدم كرمز للمسيحية تقريباً إلا من خلال المنسوجات المصرية فى الفترة الانتقالية ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين، فموضوع الأرنب البرى وسلة الفاكهة من الموضوعات الغنوسية جنائزية الطابع، فالفاكهة من ضمن الطقوس الوثنية التى استخدمت فى العقيدة الغنوسية كطقس جنائزى فى المقابر المسيحية المبكرة مستوحاة من مفهوم المائدة المقدسة فى المقابر المصرية القديمة، أما بعثرة الأرنب لسلة الفواكه، فهى تقع ضمن الأسرار الغامضة، والتى دائما كانت تحتاج إلى

تفسير مواكب وهى أمور متعلقة ببعض الرموز المركبة، وبالتالى فإنه من المفترض أن هذا الأرنب البرى الذى كان يرعى فى العالم الدنيوى دون هوية أو تحديد إلهى، وأثناء سيره عثر على تلك السلة المملوءة بالفواكه، فأقدم على إدراك ما بداخلها، وليس بعثرتها كما فسر بعض العلماء، وذلك لأنه من المفترض كما نجد فى الصور الأخرى، أن الأرنب يلتقط فقط من كافة الفواكه التى بداخل السلة العنب رمز الخمر المقدس، ويأكلها بعد ذلك. ولدينا العديد من الأمثلة التى تصور الأرنب يأكل من عنقود عنب يخرج من السلة، وبالتالى فالأرنب هنا يمثل حالة البشر قبل ظهور المسيح، وبالتالى العنب هو رمز للمسيح ضمن سلة الفواكه التى تتسم فى العهد القديم بسلة الأنبياء، وكون المؤمنين يلتفون حول المسيح، فهى كناية عن دور المسيح كراعى أو كخمر مقدس يوحى بالإيمان لهؤلاء الرعية.

بالنسبة لعملية التقييد أو الربط للأرنب البرى هنا، فهو يرمز للقيود والمعاناة التى عاناها المصريون قبل قدوم المسيح وأن الأرنب المقيد لم يستسلم لحالة القيد، بل اتجه ناحية السلة لمعرفة ما بداخلها، ومفهوم القيود فى العقيدة قد يبدو مقترناً بالحالة الغنوسية وإثبات مفهوم الخلاص وقوة المسيحية المخلصة. عموماً فإن السلة المملوءة بالفواكه رمزية مصرية توحى بمفهوم الخير والسعادة الأبدية، فهى ترمز هنا لمفهوم العقيدة أو الخلاص القادم من بركة المسيح، وبالتالى فإن تلك الرمزية تؤكد المعنى السابق المقصود فى اللوحة.

أما بالنسبة للأزهار التى تأخذ (ربما شكل الصدفة) (شكل ٣٤٦) والتى تزين الجانبين السفليين من العمل الفنى، فهى ذات معنى خاص بالصور المسيحية المبكرة وحالة الرهبان والمتنسكين، ولا سيما فى العقيدة الغنوسية والتى اعتبرت الرهبان ما هم إلا زهور تنبت فى الصحراء القاحلة، وبالتالى فإن ارتباطها بالصدفة الرومانية قد يكون جائزاً من خلال أن الصدفة كانت تعنى لدى المسيحيين حالة الولادة من جديد، وبالتالى فالراهب يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروديتى، ومن هنا خرجت تلك الزهرة بهذا الشكل مثل الصدفة، وهى تحدد مفهوم الولادة الجديدة من خلال مباركة

المسيح، كذلك وجود الزهرتين فى الجانب السفلى أى الأرضى (الجانب الناسوتى) فقط قد تؤدى إلى نفس المعنى فى تقسيم اللوحة إلى قسمين أرضى وسماوى.

نلاحظ أن التنسيق الفنى والرمزى كان فى منتهى البساطة والوضوح، وهو ما يفسر أن تلك الرموز كان يواكبها حركات شرح وتفسير مستمرة ولا سيما فى المرحلة المبكرة، ثم بعد شيوع الرمز يلتصق به التفسير المواكب له سواء كان مستوحى من الموروث القديم المصرى أو اليونانى، أو معدل بتوظيف جديد لخدمة العقيدة المسيحية الجديدة فى مصر. تلك المحاولات كانت تخدم حركة انتشار المسيحية وحركة تمصيرها بصورة صحيحة فى مصر.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الدائم لتفسير الرموز المسيحية فى مصر، لابد أن يقترن بحركة تطور العقيدة وسبل تقبلها على المستوى الشعبى فى المجتمع المصرى آنذاك، فيمكن الآن تقييم بعض الرموز التى انتشرت بصورة كبيرة فى الفن القبطى بعناصره المختلفة.

فعلى سبيل المثال، نجد أن السفينة كانت من أهم الرموز المسيحية التى استخدمت فى الفن القبطى، فهى مستوحاة من سفينة سوخاريس التى تنقل الأرواح (الكا) إلى العالم الآخر، وبالتالى اقترنت برمزية الكنيسة التى تنقل المؤمنين إلى البر المنشود بر الأمان، وهى فى نفس الوقت ترمز للجنة المنشودة، فهى رمز للخلاص التى نجا من خلاله نوح والمؤمنين (فى قصة سر التكوين)، كما أنها كانت ترمز إلى الكون كله من خلال إحاطتها برمز A.W أو البداية والنهاية على شواهد القبور، السفينة صورت فى حجرات الرهبان بصورة مكثفة فى مقابر البجوات وفى دير الأنبا أرميا بسقارة ودير القديس أبوللو فى باويط (شكل ٣٤٢، ٣٤٣)، وهى تمثل ارتباطاً عقائدياً وإيمانياً مختلف عن ارتباطها بالبحر أو البيئة الساحلية، ومن ثم فإن دير السريان حالياً نفذ معمارياً من الخارج على شكل سفينة، فالسفينة رمز للراهب الذى يمكن من خلاله أن يعبر بها إلى العالم الروحانى الذى ينشده، كما أنها تجسد الأساطير اليونانية أسطورة (يوليس) اليونانى الذى قيد فى السفينة التى عبرت به فى

البحار الهائجة ومر على الحوريات وشاهد جميع اللذات إلا أنه يمسك بقيده فينجو من شهواته، نفس المفهوم قد استخدم من خلاله السفينة التى تحمل المؤمنين وتصل بهم إلى بر الأمان.

من أكثر الرموز انتشاراً ليس فى مصر فحسب بل على مستوى العالم الرومانى، الأسماك، والتى شبه بها المسيح فى الملكوت السماوية، فالمسيح هو السمكة التى تدخل الشباك وسط الأسماك الأخرى، كما أن الأسماك هى رمزية العشاء المبارك ومعجزة المسيح فى إشباع خمسة آلاف شخص من سمكتين وبعض الأرغفة، كما أن حروف كلمة السمكة باليونانية Ισχυς هى حروف أولى لجملة (يسوع المسيح بن الله المخلص) Ιησους χριστος (θεου) Υιος Σωτηρ، لدينا صور للأسماك على جدران مبنى كوم أبو جرجا غرب الإسكندرية من القرن السادس الميلادى (شكل ٣٤٥)، كما أنها كانت قاسماً مشتركاً مع معظم الزخارف النسيجية فى الفن القبطى، ووجود التأثير البحرى يُرجع تلك الزخارف إلى مدرسة الإسكندرية صاحبة الأساليب المتميزة فى الزخارف البحرية.

من المخلوقات البحرية التى استُخدمت أيضاً بصفة رمزية فى الفن القبطى، التنين البحرى الذى صور على إحدى المنحوتات الحجرية فى اهناسيا، وهو يمثل قوى الشر التى تمتطيها بعض الحوريات (شكل ٤٤)، ويبدو هذا التنين هو رمز إلى (تيامات) المخلوق الأسطورى فى العهد القديم الذى يرمز للشر الموجود فى البحر، هنا حاول الفنان أن يرمز إلى سيطرة الحوريات على هذا التنين، والحوريات بدورهن يمثلن الكيان الروحى للراهب أو المتعبد فى العقيدة المسيحية أو الغنوسية، فتلك الكينونة الروحية تسعى دائماً للتغلب على القيمة الشريرة المتمثلة فى الرموز البحرية.

وقد أدت القصص المستوحاة من العهد القديم أدواراً هامة فى تنمية مفهوم الرمزية الدينية، ويبدو ذلك واضحاً فى الفترة المبكرة، ففى مقابر البجوات على سبيل المثال، صورت سفينة نوح فى الحجرتين ٣٠، ٨٠ من المقابر (شكل ١٤٨، ١٦٠)،

وتبدو السفينة هنا رمزاً للخلاص، بينما يبدو نوح وأبناؤه رمـــزاً للمؤمنيـــن الذيـــن جاءهم الخلاص الإلهى، وتبدو الحمامة المصورة التى جاءت بالبشارة وبالنجاة تحمـل غصن الزيتون، ومن هنا نجد أن المنظر عموماً يجسد مفهوم الخلاص برمز بحـــرى فى منطقة صحراوية وهو الذى يؤكد أن الرمز هنا قد ارتبط بالعقيدة أكثر من ارتباطه بالبيئة الساحلية.

نفس الاتجاه نجده فى صور النبى يونان والحوت وهى من أهم المنـــاظر التـــى انتشرت فى الفن المسيحى عموماً وظلت مستخدمة لفترات طويلـــة، القصـــة ترمـــز لحالات العصيان والجزاء والتوبة والخلاص، وهى حالات هامة فى العقيدة المســـيحية المبكرة، وحالة عصيان النبى يونان لربه جاء جزاءها أن ألقى فـــى البحـــر وابتلعـــه الحوت (شكل ١٥٧)، ثم تاب إلى ربه وطلب المغفرة وهو فى بطن الحوت، إلـــى أن تقبل الرب منه وخلصه بأن ألقاه الحوت على البر وسكن تحت خميلة نباتية يســـتعيد قواه. تلك الحدود التفسيرية للقصة واكبها تصوير فنى رمزى فى أغلب الأحيان يبـــدأ بمنظر السفينة لحظة إلقاء يونان، ثم منظر ابتلاع الحوت له، ثم منظر إلقاء الحـــوت ليونان على البر، ثم منظره وهو راقد تحت خميلة من الكروم، تلك المناظر الرمزيـــة يمكن تحديد بعض منها فى صور جدارية لمقبرة الورديان بالإسكندرية (شـكل ٢١٠)، فى المقبرة رقم (٣٠) فى مقابر البجوات، فهى لوحات تجريدية توضح أهمية المنظـر المستوحى من العهد القديم، وتوظيفه لخدمة الطقوس الدينية فى التعبير المباشر عـن الخلاص أحد سمات الفكر الدينى المعاصر آنذاك. (ويمكن متابعة العديـــد مـــن تلـــك الرموز المستوحاة من العهد القديم والنماذج الأسطورية فى فصول النحت والتصويـــر الجدارى فى الفن القبطى).

نختتم هذا الجزء والحديث عن مفهوم الرمزية بثلاثة نماذج فنية غريبة الأثر فى النمو الفنى الجديد والقائم على التحوير المقصود وسطحية الأسلوب الفنـــى، القطعـــة الأولى عبارة عن شاهد قبر من الفيوم، مساحته حوالى (٦٨× ٦٣) وهو يأخذ شـــكل نصف بيضاوى يقترب من حدود الحنية (شكل ٣٤٧)، بداخله صور الفنان اثنين مـــن

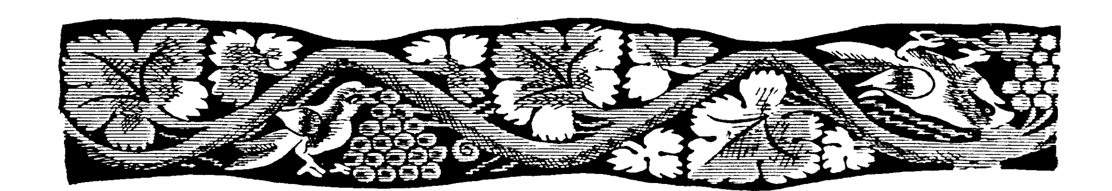
المتضرعين، وهما على الأغلب سيدة وطفل صغير، الاثنان رافعان الأذرع إلى أعلى مثل صور كوم أبوبللو، والغريب فى الأمر أن الأشخاص بدون ملامح للوجوه أو تفاصيل داخلية للأجسام أو الملابس، فالفنان هنا اكتفى بالشكل الخارجى للعمل دون تفاصيل، وكأنه يريد أن يوضح مفهوم معين آنذاك، مفهوم يهتم بالأرواح لا بالأجساد، فهو هنا يصور لنا الجسد وكأنه شبح، لذلك يمكن تحديد تأثير الفلسفة اللاهوتية للعقيدة الغنوسية على مفهوم الخواص الفنية المتبعة هنا، والتى اعتبرت الأجساد البشرية ما هى إلا أشباح أو صور مطموسة تحمل الأرواح، وأنه فى حالة الموت تنعدم فاعلية تلك الأجسام، فتصبح دون فائدة، وهو المفهوم الذى تنفرد به تلك اللوحة التى يصعب تحديد تأريخ محدد لها، ولكن طبقاً لشواهد قبور كوم أبوبللو، فإن التأريخ المقترح للوحة هو القرن الرابع الميلادى تقريباً، وذلك لأن شواهد القبور فى كوم أبوبللو التى ترجع إلى القرن الرابع الميلادى ظهرت فيها السيدات مرتديات الشال فوق الرأس، وهو ما يمكن ملاحظته فى تلك الرمزية الفنية المركبة فى تلك اللوحة التى عثر عليها فى الفيوم.

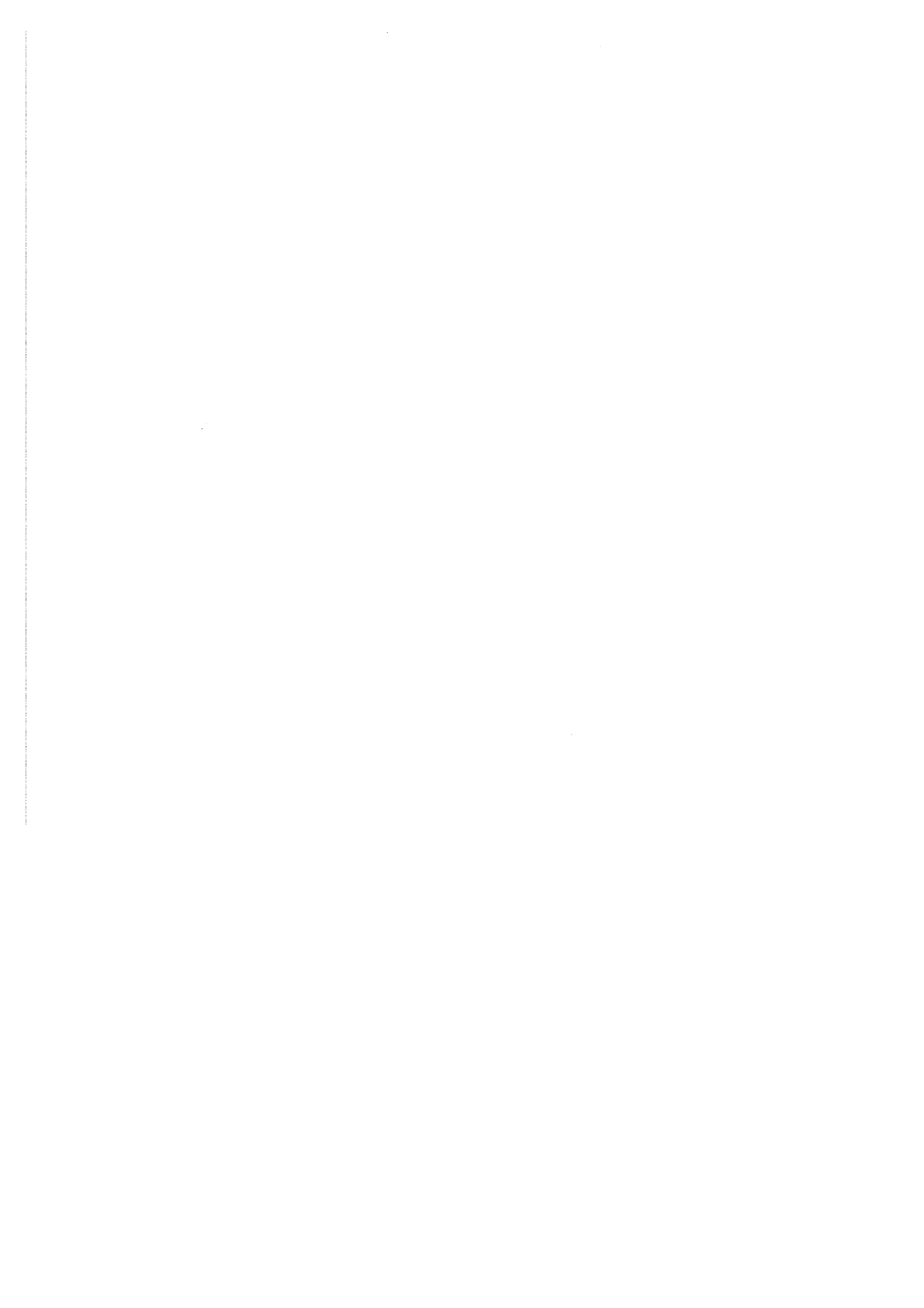
القطعة الثانية والثالثة (شكل ٣٤٨، ٣٤٩)، من منطقة واحدة (الجيزة ؟) وهما ذا طابع غريب وفريد فى الفن المسيحى المبكر، طابع يجمع بين الفكر الأسطورى واللاهوتى والرمزية المتخصصة فى تلك الفترة، القطعتان تتفقان مع مفهوم اللوحة السابقة فى التحوير والتجريد المقصود والمتبع من خلال فكر خاص بمتجمع معين، ولكن الخصائص الفنية المطبقة هنا ربما اختلفت عن نظيرتها المطبقة فى القطعة السابقة، القطعة الأولى مقاسها (٣١× ٢٨ سم) وهى تمثل شاهد قبر مستطيل الشكل بداخله نجد شخصين جالسين على مقاعد بأربعة أرجل، والتصوير هنا يبدو محور فى الوجه الأمامى والصور والأرجل الجانبية بدون عمق منظورى واضح، فالشخص الذى على اليسار نجده يحمل فى يده اليسرى طير (حمامة أو إوزة أو خلافه)، وفى اليد اليمنى يحمل صليب طويل يصل إلى أعلى رأسه، أما الشخص الآخر على اليمين، فهو يحمل فى يده قارورة خمر ذات زخارف هندسية (غربية)، وفى يده اليمنى يحمل

صليب هو الآخر ينتهى من أعلى بإفريز متصل بالصليب الأيسر، نجد أن الوجوه دائرية الشكل، وهو نمط سائد فى شواهد القبور المحورة خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين، أما طريقة تصفيف الشعر على شكل بوكلات، وهى تحيط بالوجه بطريقة منتظمة، وفى وسط تلك البوكلات ثقوب دائرية، فهى تميل إلى نموذج التحوير الذى ساد فى القرن الرابع لطرز تصفيف الشعر فى الولايات الرومانية وبصفة خاصة فى سوريا وآسيا الصغرى. عموما طريقة التصوير هنا تؤكد المعنى الذى نبحث عنه، فى أن الأفكار الغنوسية أو المسيحية المبكرة فى عصر الاضطهاد، قد أثرت فى التكوين الفنى، ولا سيما فى عملية تصوير الأجسام المحور والقوانين الملزمة على الفنانين فى عملية رفض الجسد وتشويهه، كذلك ملامح الوجه وطريقة التحوير فى هذه القطعة تتفق إلى حد ما مع ملامح التحوير الجسدى المصور فى مقبرة الخروج بالبجوات فى الواحة الخارجة، والمؤرخة بنهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادى تقريبا.

والقطعة الثانية من نفس المنطقة، وهى مصورة بنفس الفكرة والطريقة التحويرية، مما يؤكد أنه قد يبدو ذوق عام فى المنطقة على الأقل، نجد أن الفنان فى تصويره هنا حاول أن يجمع بين مفهوم علامة عنخ وشكل الرجل فى هيئة واحدة، ويبدو أن الوجهة الزخرفية المزينة للشعر وهى سمة زخرفية فى اللوحة السابقة، استخدمها الفنان حول الوجه وحول الإطار العام للقطعة ككل، كما نلاحظ أن هناك تكوينات فنية أعلى الرأس لم تكتمل، ثم إطار زجزاجى ثم تكوين هندسى يعتمد على ثمانية مربعات أربعة على كل جانب بداخلها مجموعة من النباتات وفروع الأشجار، ويبدو أن الفنان أراد أن تكون مختلفة عن بعضها البعض، ولكن لا يعرف المقصود منها بالضبط، فيمكن تحديد نبات جريد النخل فى إحدى المربعات، وورق الأكانتوس فى الأخرى، وهى رموز سحرية وسرية ارتبطت بالطقوس المسيحية المبكرة ذات مدلول الجنائزى، أما الشكل المحور للشخصين فهو مثال آخر للقطعة السابقة فى تحوير مقصود، ويمكن تأريخها بالقرنين الثالث والرابع الميلاديين.

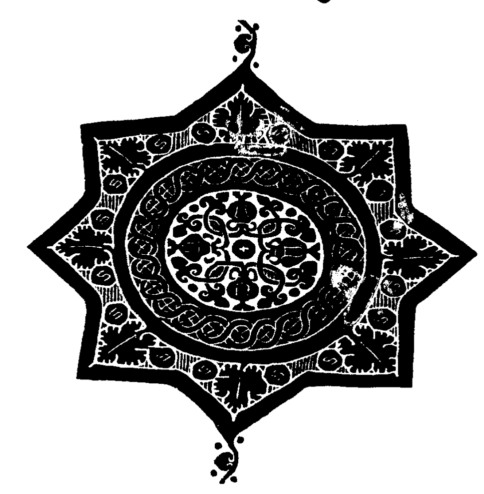
مما سبق يمكن القول بأننا أمام أدلة أثرية تؤكد أن هناك مفهوم فنى جديد طـرأ على الفن المصرى خلال الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين، واكب فكـر دينى معين، وأيضا موقف سياسي مضاد يمثل رد فعل قوى عليه جعل الفنـان القـائم على هذه الأعمال يلتزم بالتخفى وبعودة الروح الوطنية فـى رمـوزه. وكمـا كـانت الغنوسية والمسيحية غامضة فى الفترة المبكرة، فإن الجزء الرمـزى الـذى واكـب التعبير عن هذا الغموض قد رسخ فى أعماقها، وحدث له نوعا من التحوير والتوجيـه المباشر لمعانى محددة، فضلا عن مسألة الإحلال والتبديل التى حدثت لبعض الرمـوز المستوحاة من الأعمال الجنائزية المصرية القديمة، وهو المجال الخصب لديـه مـن حيث الرموز والطقوس السرية والفكر الأسطوري الغامض، تحول الفنان القبطى فـى هذا الأرشيف بحرية كاملة فى اختيار الموضوع وتوظيفه لخدمـة العقيـدة ولخدمـة الوعى الفنى المعتاد فى مجتمع معين، لذلك فإن عملية الإبداع الفنى هنا، يمكن القـول بأنها تحققت لأنها وظفت الأعمال الفنية القديمة أو المبتكرة ـ برموزها وموضوعاتها وأساليبها الفنية ـ فى وظيفة جديدة وبرؤية فنية مختلفة لخدمة المجتمع. ومن هنـا يجوز لنا أن نطلق على فنانى مصر فى تلك الفـترة الغنوسـية أو المسـيحية أنـهم مبدعون من حيث التعامل الفنى الموجه الهادف، مبدعون لأنهم حققوا طفـرة فنيـة جديدة استمرت حتى الآن ليس فى مصر فحسب، بل أن الأنماط التـى حققوهـا هـى السائدة إلى الآن فى الفن المسيحى عموما، والمعنى المقصود لم يتغير سـواء مـن حيث التراكيب الموضوعية أو التراكيب الأسلوبية فى الصيغة الفنية، وبالتـالى فـإن مفهوم النظرية الاجتماعية فى الرؤية الفنية، نجدها قد تحققت باندماج العناصر الثلاثة الموروثات الحضارية والصنعة الفنية المتميزة والوعى الجمـالى الـذى نجـح فـى استمرارها وقبولها والتفاعل معها.





المراجـــــع

مراجع الفصـــل الأول: التاريخ والفن والمجتمع القبطى
مراجع الفصل الثانـــى: فن النحت القبطى
مراجع الفصل الثـــالث: المواقع الأثرية والعمارة القبطية
مراجع الفصل الرابـــع: التصوير الجدارى فى الفن القبطى
مراجع الفصل الخامس: فن النسيج القبطى
مراجع الفصل السادس: الفنون الصغرى والأسلوب القبطى
مراجع الفصل السابـــع: السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى
قائمـــــة الاختصـــــــــارات



مراجع الفصل الأول

التاريخ والفن... والمجتمع القبطى

*حول الديانات والعبادات التى تواجدت على أرض مصر خلال الفترة البطلمية الرومانيـــة، انظر:

-إبراهيم نصحى، مصر فى العصر البطلمى، ص ص ١٤٧ ومـــا بعدهـــا، ص ص ١٣٥-١٣٩؛ عبد اللطيف أحمد على، مصر والإمبراطورية الرومانية فى ضوء الأوراق البردية، ص ص ١٤٧ وما بعدها؛ مصطفى العبادى، مصر من الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربى، القـــاهرة، ١٩٨٧، ص ص ٢٦٧-٢٨٣.

*حول عبادة الإمبراطور وأصولها منذ العصر البطلمى، انظر:

إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ص ١٣٦-١٣٧؛ عبد اللطيف أحمد على، نفســه، ص ص ١٤٧-١٤٩.

-Chadwick, H., The Early Church, London, 1969, pp. 24 ff.

* حول ظروف مولد السيد المسيح والنزاع حول تحديد تاريخ مولده، انظر:

-Eusebius, C. I. Ch. V. 1-6.

-محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية ،الإسكندرية ،(٢٠٠٠)، ص ص ٨-٢٠

*حول حركات التبشير بالمسيحية والرسل الاثنى عشر تلميذاً والرسل السبعية فى أقطار العالم، انظر:

-Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, P. 11 ff; Moreau, E., Histoire de L'Eglise, Tournai, Paris, 1931, pp. 5-12; Neill. S. A., History of Christian Missione, Ayleshury, 1966, pp. 20-32.

*حول ميعاد دخول المسيح، يمكن الرجوع للمراجع التالية:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية ،الإســكندرية ،(٢٠٠٠)، ص ص٨-١٥؛ الأب متى المسكين، لمحة سريعة عن رهبنة مصر ودير القديس أنبـــا مقـــار؛ وادى النطـــرون ١٩٨٥، ص ص ٥-٦؛ أبو الفرج بن الطيب، تفسير على إنجيل لوقا، المجلد الثـــانى، ص

٤١١ القس منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطيـــــة، القــاهرة، ١٩٨٣، ص ص ١١-١٤؛ جوزيف نسيم؛ مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ص ٣٩-٥٣.

-Hennecke, Edger, and W.Schneemelcher. New Testament Apocrypha, Vol. I (1963) Philadelphia, pp. 408. 413.

-Brown, R., E., The Birth of The Messiah, New York, (1977), pp. 203-205.

-Meinardus, O, Christian Egypt, Ancient and Modern, Cairo, (1997), pp. 1-2.

-Haenchen, E, The Acts of The Apostles, Philadelphia, (1971), pp. 169-170

-Girggs, C.W., Early Egyptian Christianity from its Origins to 451. C.E, Leiden, (1993), pp. 13-14.

-منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، القاهرة، (١٩٧٧)، ص ص ٦-١٠

-Bruce, F. F., The Acts of the Apostles, Grand Rapids, (1968), pp. 351-360

-Käsemann, E., Die Johannesjunger Von Ephesus, Zeitschrift fur Theologie und Kirche, (1952), pp. 144-154. Spec., pp. 152-153.

-Metzger, B.M.A, Textual Commentary on The Greek New Testament, New York, (1971), pp. 466-469.

-Philo., Flaccus, 43

-Josephus, Opera Omnia, B.J. 11.385.

-Goodman, M., Jewish Prospelylizing in The First Century. In (The Jews Among Pagans and Christians in The Roman Empire = J.A.P. C.R.E.) London, (1992), pp. 53-56.

-Simon, M, et A., Beniot, Le Judaism et Le Christianism, Paris, (1964), pp. 212-215.

-Daniel, C, Esseniens, Zelote et Sicaires, Paris, (1966), Vol. 13. pp. 88-115.

-Bell, H.I. Evidences of Christianity in Egypt during The Roman Period. H. Th. R., 37, (1944), pp. 185-208, spec. pp. 190,204.

-Filson, F.V., A New Testament History, London, (1954), pp. 153-195.

-Kittel, G., Theological Dictionary of The New Testament. London. (1964) Vol. 11, pp. 877-888; VOL. IV. pp. 257-262.VOL.VII. pp. 278 –282.

-السنكسار القبطي، القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص ١٤٠-١٤٢

-الأنبا يوساب، تاريخ الأباء البطاركة بدون تاريخ، ص ص ١١-١٣ (وهو عبارة عن مخطوط قبطي باللغة العربية أطلق عليه اسم مخطوط فوه، كتب في القرن الثالث الميلادي.)

-كامل صالح نخلة، تاريخ القديس مرقس البشير، القاهرة، (١٩٥٢) ص ص ٨٦ وما بعدها.

-Atiya, A. S, A History of Eastern Christianity, Notre Dame Univ., press, (1968), pp. 25-28.

-Glauville, A., The Legacy of Egypt, Oxford, (1957), pp. 310-312.

-Girggs op-cit., pp. 17-18

-Franz, A. Ed., Christentum am Roten Meer, Zweiter Band, Berlin, (1973), pp. 297-299.

-Baus., K., From The Apostolic Community to Constantine, London, (1965), pp.127-128.

-Smith, M., "Clement of Alexandria and Secret Mark: The Score at The End of The First Decade. H. Th. R. 75. 4, (1982), pp. 449-461"

-Smith, M., Clement of a Secret Gospel of Mark. Cambridge, (1973), pp. 27-29.

-Bigg., C., The Christian Platonists of Alexandria, Oxford, (1968), pp. 151-153.

-Frend, W.H.C., Martyrdom and Persecution in The Early church New York, (1965), pp. 164.pp.

-Jas Elsner. Imperial Rome and Christian Triumph, Oxford, (1998), PP.73- 75,79,103.

-Danielou, M., The Christian Centuries, London, (1973), Vol. I, pp. 29-38.

-Lietzmann, H. A History of Early Church, London, (1651) Vol. I, pp.103-104.

-Harnack, A, History of Dogma, New York, (1961), Vol.2.pp. 31-38, 71-77.

-Roberts, C., H, The Christian Book and The Greek Papyri, J., Th.S.50, (1949), pp.155-168.
-Roberts, C., H, Early Christianity in Egypt, Three Notes, J.E.A.40, (1954), pp.92-96.
-Roberts, C., H, Manuscript, Society, and Belief in Early Christian Egypt, London, Oxford, (1979), pp.30-32.
-Bell, H., I, and Skeat. T. C., Fragments of an Unknown Gospel and other Early Christian Papyri. London, British Museum. (1935), p. Berol. 6854; P.lond.130; P.Fay. 110; pp. 1-27, 39ff.
-Grenfell, B.P, and. A.S. Hunt, New Sayings of Jesus and Fragment of a lost Gospel from Oxrhynchus, New York, (1904), pp. 9-10; 39-47.
-Kenyon, F., G, The Text of The Greek Bible, 3rd ed., London, (1975), pp.8-9
-Finegan, J., Encountering New Testament Manuscripts, Eerdman of Wm. B, (1974), pp.27-29
-Reynoldes, L. D, and N.E. Wilson. Scribes and Scholars, A Guide to The Transmission of Greek and Latin Literature, 2nded, Oxford, (1975), pp.29-31
-Guillaumont, A., et ed. The Gospel According to Thomas, Now York, (1959), PP.52-53.
-Hennecke, Edger, W. Schneemelcherm, op. cit., (1963), pp. 9-10, 39-47.
-Cross, F., l., The Oxford Dictionary of The Christian Church, New York, (1974), p. 626.
-The Facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices. Gospel of Thomas, VOL.11. 39:37; 40-42.
-Girggs, op-cit., (1993), pp. 25-31
-Bauer, W, A Greek-English Lexicon of The New Testament and other Early Christian Literature, Chicago Univ., (1954), pp.50-52.
-Kent, L. H., Jewish Inscriptions in Greek and Latin, ANRW. II. 20,2. Berlin, (1987), pp. 671-713
-Linder, A., The Jews in Roman Imperial Legislation Detroit, Mich. and Jerusalem, (1987), pp. 30-35.
-Goodman, M., op -cit., (1920), pp. 57-58

-Rajak, T., The Jewish Community and its Boungagies, in (J.A. P. C) London, (1992), pp. 9-28.
-Schürer, E, History of The Jewish Peoples in The Age of Jesus Christ., London, (1987), vol. 111, pp. 142, 470-474.
-Stern. M, Greek and Latin Authors on Jews and Judaism, vol. I (1974) Jerusalem. pp. 361-365.
-Allen, W. C, On The Meaning of " Προσλυτος " in the Septuagint, Expositor, Series. 4. No. 10, (1894), pp.264-274.
Goodman. op. cit., pp. 62-36, 66
-Edwards, J. R., The Use of "Προτερχεδθαι" in the Gospel of Matthew, J.B.L. 106, (1987), pp. 65-74.
-Weitzman, M., From Judaism to Christianity, The Syriac Version of The Hebrew Bible., In (J.A.P.C), (1992), pp.147-171, spec., 150,159,161-164.

-تعرض لهذا الموضوع مجموعة من الكتاب المصرين وقد اتفقوا على الاقتراح الخاص بدخول المسيحية إلى مصر أما من خلال ميناء الإسكندرية أو خلال صحراء سيناء قبل مجئ مرقس، انظر:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية ،الإسكندرية ،(٢٠٠٠)، ص ص ٨-٢٠ ؛مصطفى شيحة، دراسات فى العمارة والفنون القبطية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ص ١٣-١٤؛ القديس منسى يوحنا، نفسه، ص ص ٩-١٠؛ نعوم شقير، شبه جزيرة سيناء، القاهرة ١٩١٦، ص ص ١٠٩-١١٠؛ الباز العرينى، مصر البيزنطية، القاهرة ١٩٦١، ص ص ٢٣-٢٤.

*حول سيرة القديس مرقس وحياته حتى مجيئه إلى مصر، انظر:

-كامل نخلة، تاريخ مارمرقس، القاهرة ١٩٥٢، ص ص ١٠-١٦؛ بتشر، تاريخ الأمة القبطية، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٠٠ جـ١، ص ص ٢٣ وما بعدها؛ القس منس يوحنا، نفسه، ١٩٨٣، ص ص ١١-١٤؛ جوزيف نسيم، مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ص ٤٩-٥٣ وما بعدها؛ Aitya, op. cit., pp. 26-28.

*حول الجدل فى تحديد زمن وصول القديس مر قس إلى الإسكندرية، انظر: محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص١٢-١٩،جوزيف نسيم، ص ص ٤٩-٥٠؛ منسى يوحنا، ص ص ١٣-

١٤؛ بتشر، ص ص ٢٣-٢٥؛ موسوعة تاريخ الأقباط للمسيحيين، جـ ١١، الشهداء — مرقس، ص ص ٨٢-٨٤؛ Aitya, op. cit., pp. 27-28.

-جوزيف نسيم، ص ص ٤٢-٤٤؛ منير شكرى، المسيحية وما تدين به للقبط، مقالة فى رسالة مارمينا الخامسة "الإسكندرية" ١٩٥٤، ص ص ٥٧-٥٨؛ يجب أن نشير كذلك إلى رمزية الصليب الذى أصبح من الرموز الأساسية للدين المسيحى والمتأثر بعلامة عنخ الفرعونية بشكلها المصرى، انظر:

-Aitya, op. cit., pp. 20-21; W. De Gruneisen, Le Caracteristiques de L'Art Copte, Florence, 1922, pp. 72-73.

وهناك مقالة حول تأثير الطابع الأخلاقى المصرى القديم على الأقباط من خلال بعض العادات والتقاليد القديمة والتى حاول الأقباط الحفاظ عليها بنفس مفهومها.

- Sobhy, G., Notes on the Ethnology of the Copts considered From the Point of view of their desecendance From Ancient Egyptians, B. S. AC. I, pp. 43-59.

-منير شكرى، المسيحية وما تدين...، ص ص ٥٩-٦٠.

-حول إنجيل مرقس الذى وضعه باليونانية فى الفترة ما بين عامى {٥٤-٥٨م}، والاعتقاد بأنه قد ترجم إلى اللغة المصرية القديمة، انظر:

-كامل نخلة، نفسه، ص ص ٨٦-٨٧؛ منسى يوحنا، ص ص ١٤-١٥.

-Aitya, op. cit., pp. 25-26; H. Dunne, J. Education in Egypt and the Copts, Tom, VI. BSAC. pp. 91-108.

-Eusebius, II. XVII. 1-2, XXIV. 1; Pallia, J. J. Alexandrie aux Premiers Siecles du Christianisme, B.S.A.A. 1964, p. 19; Stanley, A. P., Lectures on The history of The Eastern Church, 1924, pp. 16-17.

أيضاً: بتشر، جـ١ ص٢٧؛ الفريد تبلر، فتح العرب لمصر، ص ٣٢٣؛ منسى يوحنا، ص ص ١٥-١٦.

-أنشأ القديس مرقس المدرسة اللاهوتية وأقام بسطس رئيسا عليها، وقد ذكر أنها كانت تسمى المدرسة "الكاتشيس" أى تعليم قواعد الإيمان بالسؤال والجواب Catechist، وكان الغرض من إقامتها تبسيط الديانة المسيحية، حيث لقى الدين المسيحى مصاعب جمة بالإسكندرية، بسبب تأثير الديانة اليهودية والوثنية على الفكر الدينى آنذاك، فضلا عن

ازدهار جامعة الإسكندرية فى مجال العلوم الدينية والفلسفة، الأمر الذى أنشأت من أجله المدرسة اللاهوتية للذين يريدون أن يتفكروا فى الدين ومعرفة أصوله والإيمان به عن اقتناع، وحول نشأة المدرسة اللاهوتية، انظر: منسى يوحنا، ص ص ٢٤-٢٥؛ مراد كامل، من دقلديانوس إلى دخول العرب، ص ٢٣٨؛ السيد الباز العرينى، مصر البيزنطية، ص ص ٢٧٠ وما بعدها؛ مراد كامل، القبط فى ركب الحضارة العالمية، مقالة فى رسالة مارمينا الخامسة، الإسكندرية، ١٩٥٤، ص ص ٢٥-٢٧.

-Mostafa El Abbadi, A Sidelight on the Social Life of Ancient Alexandria, C. A. Alexandria, IV, Fasc., 3, 1964, pp. 84-49.

-تعرض لظاهرة الاضطهادات الرومانية العديد من المؤرخين وعلماء الدراسات القبطية بالرغم من اختلاف الآراء وميول كل منهما حسب المذهبين الأرثوذكسية والكاثوليكية مما يلزم الحظر عند تناول التفسيرات التى تعرضوا لها، إلا أننا تناولناها من خلال المصادر الأساسية وبالرجوع إليها فى بعض التفسيرات الخاصة بموضوع الاضطهادات وأهم تلك المراجع المصدر الأساسى لتلك الفترة للمؤرخ أوسابيوس الذى زار الإسكندرية ومصر فى عهد الإمبراطور دقلديانوس وعاصر فترة ما بعد الاضطهاد.

-Eusebius, C., Historia Ecclesiastica, II. 25-26; III, 17-22; IV. 1-4, V; VII-VIII.

كذلك كتابات المؤرخ ساويرس بن المقفع {٩٥٠-١٠٣٠} فى كتابه عن تاريخ البطاركة أو سير البطاركة وله نسخة محفوظة فى المتحف القبطى (مكتبة المتحف) وأخرى فى مكتبة دير القديس مقار بوادى النطرون، نشرة Evetts مارس ١٩٠٤.

-Ibn., El Makafa, S., History of The Patriarchs of Coptic Church of Alexandria, Evetts, Paris, 1904, pp. 15 ff.

-أيضاً كتب السنكسار القبطى "الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين" وضعه الأنبا بطرس الجميل والأنبا ميخائيل والأنبا يوحنا، طبعة ١٩٧٩، القاهرة.

-ومن العلماء الذين تعرضوا للاضطهادات وآثارها على الحياة الاجتماعية والثقافية والدينية آنذاك. انظر:

-Stanley, A. P., Lectures on the History of the eastern church, 1924, pp. 16 ff; Budge, E. A. W., Coptic Mortyrdoms in The Dialect of upper Egypt, London, 1915, pp. 253 ff; Chadwick, H., op. cit., p. 241. ff; Guettée, Histoire de L'Eglise, III. (Paris, 1886) pp. 264-274.

-كذلك من الكتاب المصريين الذين تعرضوا بحياد تام لفترة الاضطهادات الرومانية، انظر: سليم نسيم، تاريخ التربية القبطية، القاهرة، ١٩٦١، ص ص ٨٤-٨٨؛ زكى شنودة، تاريخ الأقباط، الجزء الأول، ص ص ١٠١ وما بعدها؛ مراد كامل، من دقلديانوس... ص ص ١٩٨-٢١٠؛ عمر كمال توفيق، تاريخ الإمبراطورية البيزنطية، الإسكندرية ١٩٦٧، ص ص ٢٩ وما بعدها؛ السيد الباز، نفسه، ص ص ٥٨-٦٢؛ جوزيف نسيم، نفسه، ص ص ٨٥-٩٠.

*حول الاضطهادات فيما قبل وبعد سيفيروس، يمكن الرجوع إلى:

-Eusebius, VI, 40-60; Atiya, op. cit., 35-38; Burge, op. cit., pp. 362-366; Chadwick, op. cit., p. 24-25; Glanville, S. R. K., The Legecy of Egypt, Oxford, 1967, pp. 300-303.

-منسى يوحنا، نفسه، ص ص ٦٢-٨٦؛ جوزيف نسيم، ص ص ٧٥-٧؛ بتشر، تاريخ الأمة، ص ص ٩٦-١١٢؛ إبراهيم نصحى، مصر فى عصر الرومان، الحضارة المصرية القديمة، ص ص ١٢٢-١٢٣؛ ١٦٥-١٦٨.

*حول اضطهاد دقلديانوس، انظر: مراد كامل، من دقلديانوس، ص ص ١٩٨ وما بعدها؛ بتشر، نفسه، جـ١، ص ص ١٦٩ وما بعدها؛ منسى يوحنا، نفسه، ص ص ١٧٧-١٧٩؛ جوزيف نسيم، ص ص ٨٥-٨٩؛ مصطفى شيحة، نفسه، ص ٦٧.

-Eusebius, VII. 1-17, Chadwick, op. cit., p. 121 ff; Budge, op. cit., pp. 253 ff.

-حدد المصريون المسيحيون بدء تأريخهم بيوم ٢٩ أغسطس عام ٢٨٤م الذى استشهد فيه الكثير منهم من جراء اضطهاد دقلديانوس، انظر: مراد كامل، من دقلديانوس، ص ص ٢٩٩-٣٠٥؛ الفريد بتلر، ص ص ٣٣٠-٣٣٥؛ جوزيف نسيم، ص ٨٧؛ عمر كمال توفيق، ص ص ٢٩-٣٢؛ أيضا:

-Runciman, S., Byzantine Civilization, London, 1948, pp. 23-34.

*حول نص مرسوم ميلان الذى أصدره الإمبراطور قنسطنطين، انظر:

-Eusebius, X. 5-6 "لذلك قررنا، بقصد سليم مستقيم، أن لا يحرم أى واحد من الحرية لاختيار واتباع ديانة المسيحيين، وأن تعطى الحرية لكل واحد لاعتناق الديانة التى يراها ملاءمة لنفسه، لكى يظهر لنا الله فى كل شئ لطفه المعهود وعنايته المعتادة".

*حول جوليان والثورة التى استمرت من عام ٣٦٢ حتى ٣٩٥م، انظر:

-Atiya, op. cit., p. 32-33.

-جوزيف نسيم، ص ص ٨٨-٨٩؛ منسى يوحنا، ص ص ١٨٣-١٨٥؛ السيد الباز، ص ص ٥٨-٦٢، ٢٥٠ وما بعدها.

*حول البدع والهرطقة الدينية التى واكبت ظهور وانتشار الدين المسيحى، انظر:

-Eusebius, V., 1-28; VI, 26-39, VII. 11, 29, 33, 38, Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, pp. 21-25; Atiya, 39-40, 71-78.

-عمر كمال توفيق، ص ص ٥٦-٦٦؛ منسى يوحنا، ص ص ٥٤-٥٩؛ بتشر، ص ص ٧٥ وما بعدها؛ موسى، ميلاد العصور الوسطى، ص ص ٧ وما بعدها.

-عمر كمال توفيق، ص ٥٦-٧٥؛ جوزيف نسيم، ص ص ٨١-٨٢.

-Eusebius, III, 28, Atiya, op. cit., p. 40-1; M. EL. Abbadi, op. cit., pp. 48-49; Hardy R.E. Christian Egypt, N. Y., 1952, p. 13; Daoud D. A., Alexandria and The Early Church Councils, C. A. Aexandria, Serie., 11, Fasc., 3, 1964, pp. 51-ff.

*حول طبيعة السيد المسيح والجدل الذى ثار حولها، انظر:

-منسى يوحنا، ص ص ٥٥-٦٥؛ راغب عبد النور، أوريجانوس {١٨٠-٢٥٥م}، فى رسالة مارمينا الرابعة، الإسكندرية، ١٩٥٠، ص ص ٢٥-٣٦؛ أثناسيوس الرسولى، مقالة فى رسالة مارمينا الرابعة، ١٩٥٠، ص ص ٤٩ وما بعدها.

-Fowler, M., Christian Egypt, London, 1901, pp. 26-28, 34-39; Neale, J. M. A., History of The Holy Eastern Church, London, 1873, pp. 138 ff.

-Stanley, op. cit., pp. 100-103; Atiya, op. cit., pp. 46-48; 60-70.

-"طبيعة واحدة لله الكلمة المتجسدة" وهى طبيعة واحدة فى طبيعتين أصلا، وهو المذهب القبطى، انظر:

-Atiya, op. cit., p.70; Lane- Poole, St., A history of Egypt in the Middle Ages, London, 1936, pp. 2-3.

-أطلق الأقباط على البطاركة اليونانيين أتباع الملك أن الإمبراطور اسماهم "ملكانى"، بتشر، الأمة القبطية، ص ص ٦٠-٦٢؛ عمر كمال، ص ٦٤.

-يذكر المؤرخ رانسيمان "أن الأقباط اعتبروا الإسلام قريب إلى مبادئهم ومعتقداتهم من تعاليم مجمع خلقدونيا المسكونى، انظر:

-Runciman, op. cit., p. 41.

-متى المسكين، المرجع السابق، ص١٢؛ Atiya, op. cit., p. 49, 52-53.

- Gregrius, B., The Catechetical at Theological School of Alexandria, Artiche in St., Mark and The Coptic Church, Cairo, 1968, pp. 77 ff.

-أول من سجل تقسيم للأنظمة الأساسية لظاهرة الرهبنة إلى نظامين للشركة والتوحد كان القديس يوحنا كاسيان الذى زار مصر عام ٣٨٥م وسجل مناظرات للعديد من المتوحدين، إلا أنه لم يدرك النظام الثالث الذى يجمع بين النظامين معا، انظر: يوحنا كايسان، المناظرات، تعريب: تادرس يعقوب، بدون تاريخ، المناظرة الثامنة عشر، ص ٤٤٩، ولقد اتبع القديس جيروم نفس المنهج فى رسالته إلى أوستكيو وابنته بولا، فى كتابه N. P. N. Faithars, Vol. 6, p. 21، ولقد أشار إلى النظام الثالث تجمع متوحدين إلا أنه ذكر أنهم كانوا قلة انتهوا سريعا، ولمزيد من التفاصيل حول حياة الرهبان للنظامين الشركة والتوحد، معا، انظر:

-القس بولا البراموسى، الهوستوريا موناخورم، القاهرة، بدون تاريخ؛ وايت، تاريخ الرهبنة القبطية، تعريب: بولا البراموس، الجزء الثانى؛ عمر طوسون، أديرة وادى النطرون، القاهرة، ١٩٣٠؛ وزكى تاوضروس، فى صحراء العرب والأديرة الشرقية، القاهرة، ١٩٢٩، الأنبا متاؤوس الأسقف العام، سمو الرهبنة، ط٣، (١٩٩١)؛ رؤوف حبيب، تاريخ الرهبنة الديرية فى مصر، القاهرة ١٩٨٣؛ حنانيا السريانى؛ القلالى السكنى مع الله، دير البراموس، (١٩٩٢).

-المساكن الرهبانية:

يبدو أن هذا النوع من المساكن الرهبانية هو أول مسكن للنساك الأوائل الذين استخدموا الكهوف والمغائر ككنيسة يقيمون فيها صلواتهم، ومن أشهر المغائر الأثرية مغارة القديس مكاريوس السكندرى فى وادى النطرون (Budge, Ius., Hist., Vol. I, Ch. VI. P. 120) ومغارة القديسين الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فى الصحراء الشرقية N. P. N. Faithers, The Life of First Hermit, Vol. VI, p. 301. ؛ وهناك مغارة الجفتون على شاطئ البحر الأحمر عثر بها على آثار قيام حياة نسكية قديمة، انظر: Meinardus. Monkis & Monasteries, pp. 86-87.؛ كذلك انظر "جوزيف نسيم، بستان الرهبنة، ١٩٨٦، ص ١٧؛ الراهب القس صموئيل السريانى، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية فى مصر، ص ٤١٦؛ وأيضا:

-Walkers, C., Monastic Archaeology in Egypt, p. 107.

- من أقدم ما بنى فى عهد باخوميوس فى منطقة طباتسين بالقرب من دندرة- القمص أشعيا ميخائيل، حياة الشركة الباخومية، ص ٢٧١، Budge, op. cit., Vol. I, Ch. VI. P. 191 وهناك مناطق عديدة لدراسة القلالى فى وادى النطرون وكاليا وقلالى خاصة بأديرة القديس شنودة بسوهاج، انظر: حنانيا السريانى، نفسه، ص ٤٩-٥٢.

  -Budge, W., The Paradise of the Holy Fathers, Vol. I, p. 14.

- وكان الأنبا بولا يعيش داخل مقبرة قديمة أيضا فى الصحراء الشرقية، انظر: القمص لوقا الأنطوانى، الأنبا أنطونيوس وبولا، ص ٨١، كذلك أثبتت الاكتشافات فى منطقة طيبة ووادى النطرون أن بعض المقابر القديمة قد استخدمت بغرض سكنى الرهبان، ومن بين تلك المقابر داجا Daga من الأسرة الحادية عشر فى طيبة بالأقصر وهى النواة التى أنشأ على غرارها دير أبيفانيوس الذى أصبح مركزا يضم قلاية كاملة، انظر: Walters, op. cit., pp. 103-104.

- من أشهر المعابد التى استخدمت بغرض الرهبنة معبد الدير البحرى ومعبد هابو وبعض المعابد والهياكل فى مدينة أوكسرينخوس ومعبد القصر؛ رؤوف حبيب، تاريخ الرهبنة الديرية فى مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٠١؛ الهوستوريا موناخورم، ص ٩١؛ صموئيل السريانى، الفن القبطى والتأثيرات الفرعونية، ص ص ١٢-١٣.

- أول من عاش على عمود هو القديس سمعان العمودى السريانى {٣٨٩-٤٥٥م} وقضى ٣٧ عام من حياته فوق العامود الذى يبلغ طوله اثنى عشر ذراعا، وهناك قديس آخر يعرف باسم أغاثون (أغاتوا) العمودى من تانيس وقد قضى ٥٠ عاما على عمود فى منطقة وادى النطرون.

-انظر: استيفانس حداد، تأريخ الكنيسة أنطاكية، منشورات النور، ص ٥٠٤؛ رنييه باسيه، السنسكسار القبطى اليعقوبى، تعريب: صموئيل السريانى، جـ١، ص ٢٢.

-كاليا قرية قديمة اسمها برنوج وتبعد عن مدينة دمنهور حاليا ١٤كم، أما عن اسم نتريا، فهو جاء من شهرة المنطقة باستخراج ملح النطرون، انظر:

-Cheneau, Les Saints d'Egypt, I, p. 474.

*حول كاليا، انظر: ايفلين وايت، تاريخ الرهبنة القبطية فى الصحراء الغربية مع دراسة للمعالم الأثرية والمعمارية لأديرة وادى النطرون وما حولها منذ القرن الرابع. م وإلى النصف الأول من القرن الـ ١٩م، تعريب: القس بولا البراموسى، جـ١ ص ص ٥٥-٥٦.

*حول أديرة وادى النطرون، انظر: عمر طوسون، نفسه، ص ص ٢٣ وما بعدها؛ منير شكرى، أديرة وادى النطرون، رسالة مارمينا الخامسة، ١٩٦٢، ص ص ١٠ وما بعدها؛ موريس مكرم، الأديرة الغربية، ص ص ٥٧ وما بعدها؛ عزيز سوريال عطية، نشأة الرهبنة المسيحية، رسالة مارمينا عن الرهبنة القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١-٣٨؛ أيضا:

-White, E., The Monasteries of Wadi'n Natrun, 2. Vols., N. Y., 1926-1933; Atiya, op. cit., p. 61 ff.

*حول الحياة والرهبنة والديرية عموما فى مصر، انظر: بجانب الهوامش السابقة، منير شكرى، آباء البرية. ما كتب عنهم وما لهم من أثر عالمى؛ رسالة مارمينا عن الرهبنة القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١٤ وما بعدها؛ مصطفى شيحة، نفسه، ص ص ٢٠٠ وما بعدها؛ حنانيا السريانى، نفسه، ص ١٥، ٨٦.

-Minardus, O., op. cit., p. 80 ff.

-Worrell, A., Short Account of The Copts, Michigan, 1945, pp. 8-9.

*حول مقارنة بين الحروف المصرية الساكنة والحـــروف المتحركـــة فـــى اللغـــة القبطية، انظر:

-Gardiner, A., Egyptian Grammar, Oxford, 1979, pp. 5-6.
-Worrell, op. cit., p. 8.

-باهور لبيب، لمحات من الدراسات المصرية القديمة، ط ١٩٤٧، ص ١٤٠.

*حول الفن والمجتمع المصرى، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، المتغيرات التاريخية فى خلال القرنين الثالث والرابـــع الميلاديين وأثرها فى الفن المصرى، (دراسة حضارية)، رســـالة دكتـــوراه، جامعـــة الإسكندرية، كلية الآداب، (١٩٩٨)، غير منشورة، ص ص ٢٢٨ وما بعدها.



مراجع الفصل الثانى

فن النحت القبطى

أولاً: الموروث المصرى القديم والأسلوب الفنى للنحت القبطى

-يميل بعض العلماء إلى أن النمو الفنى فى الطقوس الجنائزية المصرية، واكب نمو خاص لخدمة العقيدة المسيحية الجديدة، وقد أدى إلى حدوث ارتباط مشترك بين العنصرين فى الأسلوب الفنى والموضوعى، عن ذلك يمكن الرجوع إلى:

-Badawy, A., Coptic Art and Archeology, London, (1978), pp. 220-221.

-Rutschowscaya, M.H., La Sculpture Copte, Musee de Louvre, (1990), pp. 15 ff.

-Rutschowscaya, M.H., Cinq Steles Coptes du musée du Louvre, B. i. F.A.O, (1993), pp. 317-322.

-Duthuit, G., La Sculpture Copte, Paris, (1931), pp. 50-54.

-Torok, L., On the Chronology of the AHNAS Sculpture, AAASH, 22, 1970, pp. 163- 166.

-إن الأساطير والطقوس الإيزيسية والأوزيرية قد أفسحت المجال لممارسة دينية جديدة للمعلمين الغنوسيين الجدد فى مصر، وبصفة خاصة مفهوم علاقة إيزيس بابنها حورس وعلاقة حورس بابيه أوزوريس والمفهوم الأسطورى لرحلة حورس من العالم المادى الروحانى والعكس وعلاقته المباشرة بالمصريين، وبالتالى استطاع الغنوسين أن يتسللوا إلى وجدان الشعب المصرى بعقيدة جديدة ومتطورة ومقبولة كموروث حضارى قديم، ولكن برؤية تتفق مع روح العصر آنذاك دون تغير فى الجوهر، حول هذا الموضوع راجع:

-Ballet, P., Isis Assise Sur La Corbeille au Sistre, au Pot Rond et au Miroir, BIFAO, Vol. 111, (1994), pp. 21-32, Sp. 21-22.

-Tran Tan Tinh, V. - Y., Labrecque, Isis lactans Copus des monumnts greco-romains; D'Isis allaitant Harpocrat, E.P.R.O., 37, (1973), pp. 184-192.

-عن المستوى الشعبى لأسطورة الخلاص عند المصريين لحورس وست وارتباطها بالطقوس الجنائزية والمفهوم الروحانى الذى التصق بها، راجع:

-Tinh, Isis, LIMC. V, P. 778.
-Mysliwiéc K., Isis a Athribis, Etud. Trav., Xv, (1990), pp. 286-296.
-Ballet, op. cit., p. 21.
-Gayet, L'art Copte, p. 113.

-عن نموذج حورس الفارس، تجدر الإشارة هنا إلى أن عبارة الفرسان أو التشبيه القائم على نموذج حورس المخلص، كانت ذو طابع خاص متفرد فى بلاد النيل، عن هذا النموذج ومناقشات عديدة حوله، راجع:

-Gayet, op. cit., pp.112-113.
-Grűneisen, w., Du, Les Caracteristiques de L'Art Copte, Florence, (1922), pp. 69-70.
-Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst. Vienna, (1903), pp. 8,80.

*حول قطعة حورس الفارس فى متحف اللوفر، راجع المناقشات التى دارت حولها:

-Gayet, op. cit., p. 130.
-Strzygowski, op. cit., p. 80.
-Dehergh, R., Sur vivances de L'Hellenistico- Romain dans la Peinture Copte, (Anterieure Au IX's) AAAHP, (1988), p. 231.

-عن علاقة الفارس حورس بالفارس مارجرجس أو جورج القديس الفارس.

-Leroy, op. cit., 39-40.
-Dehergh, op. cit., pp. 231-232.

ثانياً: الأسلوب القبطى والأسلوب العالمى

*حول رأس الإمبراطور دقلديانوس، راجع:

-Teitz, R., Portrait of The Emperor Diocletian, Worcester Art Museum Bulletin, 4, (1975), pp. 15-16.

*حول رأس الإمبراطور جاليريوس، راجع:

-Volbach, W.F, Salles, G, & Duthuit, G., L'Art byzantin, Paris, (1931), p. 16.

-Delbrueck, R., Anlike Porphrwerke, Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte, 6, Berlin and Leipzig, (1932), pp. 92, 95.

-Calza, R., Iconografia romana imperiale de Carausio a Guliano (287-363), Quaderni e Guide di Archeologia, 3, Rome, (1972), nos. 35, 102, 122.

*حول رأس الإمبراطور قسطنطينوس الأول، راجع:

-Hayes, D.E.L., A Late Antique Portrait Head in porphyry, Burlngton Magazine, 118, (1976), pp. 350-357.

-عن التيار الشعبى فى فن النحت القبطى، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، المتغيرات التاريخية فى مصر خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين وأثرها فى الفن المصرى، (دراسة حضارية)، رسالة دكتوراه، الإسكندرية (١٩٩٨)، (غير منشورة).

-أيضا عن المقومات الثقافية الاجتماعية المحيطة بالفن القبطى والتى مثلت دوافع لظهوره، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربى، الإسكندرية ٢٠٠٠، ص ص ١١٠-١٢٠.

*حول شواهد قبور كوم أبوبللو والرؤية الفنية المميزة لها، راجع:

-Bomer, C., The Ship of Soul on a Group of Crave, Stelae from Terenuthis, PAPHS, 85, 1, (1941), pp. 84-91.

-Gaulhien, Steles Funeraires de Kom Abou Bellou, An. E. M. XXI, (1921), pp. 203 ff.

-Aly, Z., Some Funerary Stelae from Kom Abou Bellou, Po. S.R.A., No. 38, (1949), pp. 55 ff.

-Walker, S., and M.Bierbrier, Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum, 1998, pp. 1151-153.

-Pelsmaekers, J., Studies on The Funerary Stelae from Kom Abou Billou, Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome, LXV (1995), pp. 5-12.

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، خمسة من شواهد قبور كوم أبوبللو محفوظة فى المتحف القبطى، (تحت الطبع)

-Karagecrghis, V., On Naiskos Egyptisant, D'Amathonte, BIFAO, (1994), pp. 307-313.

-Bengzeth, D., Les Encensoirs de Collection Copte du Louvre, Rev., Louvre, Octobre, (1988), pp. 244-300.

-حول الأهداف الروحية فى شواهد قبور كوم أبوبللو والمتغيرات السياسية والدينية المصاحبة لذلك، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، المصريون والمسيحية، الفصل الخامس، (جغرافية حركة الرهبنة والمصادر الأثرية).

-حول قطعة النحت الأهناسى المحفوظة فى متحف اللوفر، والتى نشرت لأول مرة عام (١٩٩٣) المحفوظة فى متحف اللوفر، راجع:

-Rutschowscaya, M.H., Cinq Steles Copte du musée Louvre, BIFAO, (1994), pp. 317-322. Sep., pp. 317- 318.

- عن النحت الأهناسى عموماً فى الفترة ما بين القرن الثالث وحتى الخامس الميلادى، راجع:

-Duthuit, G., La Sculpture Copte, Paris, (1931), pp. 50-66.

-Badawy, A., Coptic Art and Archeaology, London, (1978), pp. 200-211.

-Torok, L., On The Chronology of the AHNAS Sculpture, AAASH, 22, (1970), pp. 163 ff.

-Kitznger, E., Nots On Early Coptic Sculpture, Archeaology, LXXXVII, London, (1938), pp. 191 ff.

- Rutschowscaya, op. cit., pp. 317-318.

•حول قطعتى الفيوم وسقارة ومقارنتها باللوحة السابقة (اللوفر)، راجع:

-Kamel, I., Coptic Funerary Stelae, CGC du Musee Copte, Le Caire, (1987), pp. 56, 74, No, 104, 245.

-Badawy, A., La Stele Funeraire Copte a motif architectural, BSAC XI, (1945), pp. 1-28.

*حول الإحلال والتبديل فى الرموز المسيحية والتى تمثـل إحـدى سـمات النحـت الأهناسى خلال المرحلتين الأولى والثانية، راجع:

-Torok, op. cit., pp. 164-165.
-Badawy, op. cit., pp. 12-13.

*حول شواهد القبور القبطية ذات الشكل الجمالونى والطابع الرمزى الصليبى، راجع:

-Kamal, op. cit., Pl 110-165.
-Torok, op. cit., (1970), pp. 164-165.
-Kitzinger, op. cit., (1938), pp. 191 ff.

-عزت زكى قادوس، الرموز العقائدية والعناصر الزخرفية على مجموعة جديدة من شواهد القبور بالمتحف القبطى، مجلة التاريخ والمستقبل، المجلـد ٤، العـدد ١، (١٩٩٥)، ص ص ١١٠-١١١.

ثالثاً: المؤثرات اليونانية- الرومانية والنحت القبطى

-ناقش موضوع المؤثرات اليونانية-الرومانية فى الفن القبطى علماء كثيرون منهم:

-Debergh, op. cit., pp. 207-220.
- Bourguet Du., L'art Copte, pp. 140-146.
-Wessel, L'art Copte, pp. 167-171.
-Badawy, cit., (1978), pp. 144-145.
-Effenberger, Koptische Kunst, Agypton in Spatantiker, B. Fru. Z, Leipzig, (1975), no. 42-43.
-Kitzinger, op. cit., pp. 200- 201.
-Duthuit. op. cit., pp. 55-60.

-عزت قادوس، المرجع السابق، ص ١١٠-١١٣.

-حول مصادر نقد الأعمال الكلاسيكية القديمة فى العصر الرومانى، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد، دكتوراه، (١٩٩٨)، ص ص ٢٧٠ وما بعدها.

أيضاً يمكن الرجوع إلى:

-Pollitt, J.J., The Art of Rome, 753 B.C- A.D. 337, Sources and Documents, Cambridge Univ., Cambridge, (1983), pp. 273-214, 219-220 ff.

-عن أبوللونيوس، فإن معلوماتنا قليلة جداً عنه، عاش تقريباً فى النصف الثانى من القرن الأول الميلادى، وهو سورى الأصل، كتب سيرته الذاتية الفيلسوف فيلوستراتوس، الذى كان يعمل فى بلاط الإمبراطور سفيروس الإسكندر وجوليا دومينا زوجته، ويبدو أنه كتب تلك السيرة عن أبوللونيوس بناء على رغبة (جوليا) حتى يمكن أن يوضح إلى أى مدى كانت التأثيرات الشرقية والنزعة الفلسفية الطاغية على الفن الرسمى والشعبى خلال القرن الثالث الميلادى، فيلوستراتوس، يصف أبوللونيوس بأنه ذو قوة إعجازية على فلسفة الأشياء، ويبدو وكأنه عالم ميثولوجى أو معلم فى الأعمال الفنية القديمة، عنه راجع:

-Pollitt, op. cit., pp. 213-214.

-أما عن فيلوستراتوس، فهو من عهد سفيروس الإسكندر، حوالى منتصف القرن الثالث الميلادى، كتب مجموعة من أعمال النقد تمزج بين روح الأدب اليونانى والفن الكلاسيكى والنزعة الروحية (التصوفية) الدينية المنتشرة فى تلك الفترة ولا سيما بتأثير الفكر الغنوسى، فقد كان يجمع اللوحات المصورة ويقوم بتحليلها بنظرة فلسفية وأدبية شعبية، ففى احتفال فى مدينة نابلس قام بوصف ٦٥ لوحة من الموضوعات الأساطير اليونانية مثل لوحة هيراكليس وانتصاره على أسد نيميا، وأسطورة برسيتونى وبيرسيوس وغيرها من القصص الأسطورية، وكان مهتماً بالأعمال التصويرية، ورفض الخوض فى الأعمال النحتية، لأن الرسم فى رأيه يعبر عن مفهوم الموضوع وعمقه ورموزه بشكل أفضل، عنه راجع:

-Pollitt, op. cit., pp. 219-220.

-عن كالستراتوس، راجع:

-Pollitt, op. cit., pp. 222-223.

-Schenkl S., & Reisch, E.,The Elkones of The Philostarti and Kallistratos, London, (1931), pp. XXIII.

*حول مناظر أورفيوس فى الفن القبطى والتعليقات التى دارت حول أصول هذا المنظر وعلاقته بالمسيحية، راجع:

-Weitzmann, K, Catalogue of Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in The Dumbarton Oaks Collection, Vol. III, Ivories and Steatites, Washington. D.C., (1972), pp. 12-15.
-De Bourguet. Early Christian Painting, London, (1965), pp. 15-16, p. 12,15, 32.
-Lowrie, W.A., Christian Art and Archaeology, London, (1901), pp. 214-220.
-Huuper, I., Early Christian and Byzantine Art, London, (1988), pp. 30-31.
-D.C.A.L., Tome 5, Colls. 2622-2632, Fig. 47751.

*حول التأثير الغنوسى فى صورة الراعى الصالح، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد، دكتوراه (١٩٩٨)، ص ص ٢٧٣-٢٧٤.

-يمكن المقارنة مع منظر تصويرى فى مقابر الورديان بالإسكندرية، محفوظ فى المتحف اليونانى الرومانى وهو رسم جدارى للراعى يحمل فوق كتفيه حمل وهناك مجموعة من الأغنام ترعى تحت قدميه، عنه راجع:

-Riad, H., Tomb paintings from the Nekroplis of Alexandria, Archaeology, Vol. 17, (1964), no. 3, pp. 169-172.

-محمد عبد الفتاح السيد، المرجع السابق، (١٩٩٨)، ص ٢٧٤.

-عن نحت اهناسيا، راجع: الهوامش: وعن لوحة الإله باخوس فى المتحف القبطى، راجع: أيضاً:

-Bourguet, Du., op. cit., (L'Art Copte), pp. 140-141.
-Duthuit, op. cit., pp. 38-40.
-Wessel, op. cit., No. 9.
-Villard, M., La Sculptura ad Ahnas, pp. 40-43 ff.

-عن موضوعات هيراكليس، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد، دكتوراه، (١٩٩٨)، ص ص ٢٧٩ وما بعدها.

كذلك راجع:

-Weitzmann, K., The Heracles Paques of St., Peter's Chathedral, Art Bulletin 55, (1973), p. 5, Fig. 5.
-Weitzmann, (1978), op. cit., no. 205.

-Duthuit, op. cit., Pl. XXIV, a.

*حول التأثير الفلسفى فى الموضوعات الوثنية الأسطورية اليونانية، راجع:

-Elsner, J., Imperial Roman and Christian Triumph, Oxford, (1998), pp. 13-14, 49-49, 108-109.

*حول موضوعات أفروديتى فى الفن المسيحى والقبطى، انظر:

-Duthuit, op. cit., Pl. x.b.
-Beckwith, op. cit., no. 62.
-Wessel, L'Art Copte, No. 38-39.
-Du Bourguet, L'Art Copte, p. 34.
-Badawy, Coptic Art, pp. 144-145.
-Drioton, E., Trois Documents pour L'etude de L'art Copte, B.S.A.C. X, (1944), pp. 27 ff.

*حول التأثير البحرى فى بعض الرموز المسيحية وبصفة خاصة المرتبطة بالإلهة أفروديتى، راجع:

-عزت قادوس، الرموز البحرية ودلالاتها فى الفن المسيحى المبكر فى مصر، مقال فى مجلد ندوة السواحل الشمالية عبر العصور، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، (١٩٩٨)، ص ص ١-١٣.

-كذلك راجع:

-Drioton, op. cit., p. 76.
-Lecelercq, D.A.C.L., col. 287.
-Hügel, Koptische Kunst, Christentum am Nil, (1963), no. 80.
-Badawy, Coptic Art, pp. 144-180.

*حول نحت الإله نيلوس المحفوظ فى متحف بروكلين، راجع:

-Cooney, J. D., Late Egyptian and Coptic Art, Brooklyn, (1943), p. 17, Pls. 15-16.
-Hermann, H., Der Nil und die Christen, J.A.Chr., (1959), 2, pp. 30-69, Sp., pp. 58. 59, Pl. 3. C.
-Bonneau D., Le Dieu, Nil Hors d'Egypt aux epoques grecque-romaine et byz. B.U.F.A.O, (1994), III. pp. 51-55.

*حول موضوعات الإله ديونيسوس ومخصصاته، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), p. 175.

-Weitzmann, op. cit., (1972), Vol., III no 9.
-Essen, op. cit., (1963), no. 263.
-محمد عبد الفتاح السيد، دكتوراه، (١٩٩٨)، ص ص ٢٨٣ وما بعدها.
-Wegner, M., Die Anliken Sarcophagreliefs, Berlin, (1966), no. 53.



مراجع الفصل الثالث

المواقع الأثرية والعمارة القبطية

أولاً: الهوية المعمارية القبطية المبكرة فى مصر

-Martin, A., Les Premiers siecles du Christiansme á Alexandrié, Rev., Et., 30, (1984), pp. 30-37.

-Grossmann, P., Fühchristliche Baukunst in Ăgypten, P. K. G, Suppl. I. Beat Brenk. Spatantike und Früheschristenrum, Frankfurt, (1977).

-Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunst, M. D. A. I. K., 8, (1938), pp. 30-35 ff.

*حول الطقوس الدينية والممارسات العقائدية بين المعبد الوثنى والكنيسة المسيحية: راجـع دراسة سوف تنشر لاحقاً.

-محمد عبد الفتاح السيد، المعبد والدير (العلاقة بين الوثنية والمسيحية فى مصر)، (تحـت الطبع).

ثانياً: عمارة الكنائس فى مصر

-Grossmann, P., Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp. 3-16.

-Severin, H., Zur Süd-Kirche von Bawit, M. D. A. I. K. 33, (1977).

-Severin, H., Frühchristliche Skulptur und Malerei in Agypten, PKG, Suppl., I, Beat Bernk, SF CH. Frunk Fort, (1977), pp. 23-30.

*حول الأمثلة القليلة التى يمكن من خلالها تتبع ظاهرة بناء الكنائس القبطية فى مصـر، راجع:

-Severin, H., & Grossmann. P. Reinigugsarbeiten in Jevmiskloster bei Saqqara. MDAIK. 38. (1982), pp.
-Grossmann, op. cit., (1990), pp. 3-5.
-Hornbostel, W. - Huttner, G., Studien Zur römischen Nischenarchitektur, Leiden, (1979), pp. 70-77 ff.

*حول الدراسة المعمارية على مقابر البجوات بالواحات الخارجة، راجع:

-Abd El Fattah, M. E., Monastic and Churchal in the Necropolic of El Badawat in Kharga Oasis, in (Fourth Italo- Egyptian Forum) Inter. Confer. on the New Valley and The Oases", Egypt, October, (1998), pp. 1-15.
-Bock, W., de Materiaux Pour Servir á L'archéologie de L'Egypte Chrétienne, Saint Petersboug, (1901), pp. 7-8.
-Leclercq, D. C. A. L. T., Deuxiene, Paris, (1925), Cools, 58-60.
-Fakhry, A. The Necropolis of El-Bagawat in Karga Oasis, Cairo, (1951), pp. 1-8, 70-77, 221-224.
-Hawser. W. The Christian Necropolis in Kargah Oasis, B. M. M. A. XXIII, (1932), pp. 38-50.
-Grossmann. P. Some Observations on The Lete Roman Necroplis of el- Bagawat, Cairo, (1989), p. 402-404.

*حول مفهوم الصور الجدارية لمقابر البجوات، راجع:

-Schwarz, J. Nouvelles etudes Sur des Fresques d'el- Bagawat, C. A. 13. (1962) pp. 1-11.
-Sterm. H. Les Pentuers du Mausolée de L'Eode a el-Bagawat C. A. 11, (1960), pp. 93-119.
-Kadous, E.Z., The Concept of The Solution in The Necroplis of El- Bagawat in Kharga Oasis (Fourth Itlo- Egyption Forum), October, (1998), El kharga.

*حول التعدين المعماري للمقابر (٢٣، ٢٤، ٢٥)، راجع.

-Abd El Fattah, op. cit., pp. 2-3.

*حول التعديلات المعمارية فى المقبرة رقم ١٨٠ وتحويلها إلى كنيسة، راجع:

- Abd El Fattah. op. cit., pp. 7-8.
-Grossmann, (1989), pp. 402-404.

*حول مبنى كوم أبو جرجا، راجع:

-Leclercq, D. C. A. L. Tom., 6. Coll. 1252 ff, (Kom Abou Grigeh).

-Breccia, Ev., Fouilles d'Abou Girgeh, Repport Sur La marcha du musée Greco-Romin. (1912), pp. 12-132. Pl. IX.

*حول مبنى علم شلتوت:

-Adriani, A., Un Edifice Chretien á Alam Shaltout, Ann. Greca Romain, (1935-1939), pp. 154-157, Figs. 63-66.

-ناقش مفهوم النظام البازيليكى ولكن بنظرة غربية:

-Grossamnn & Severin, op. cit. (1982), pp. 30-33.

-Jones, A, The Cities of The Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp. 309 ff.

-Grossmann, op. cit. (1990), pp. 4-6.

-Elsner, op. cit., (1998), pp. 230-231.

-Krause, M., Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst, Christentum An Nil) (1963), pp. 56-59.

-Müller, W., Koptisch Architektur; (Koptisch Kunst), (1963), pp. 131-136.

*حول مفهوم ربط النظام البازيليكى المحلى والعقائد المصرية القديمة، راجع:

-Kotting, B., Der Fruhchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengebäude, Köln, (1965), pp. 24-26.

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية، الفصل الخامس (جغرافية الحركة الرهبانية فى مصر فى القرنين الرابع والخامس)، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، ص ص ١٢٥-١٢٨.

*حول النماذج المعمارية فى سقارة، راجع:

-Quibell, The Monastery of Apa Jeremias, Excavationsat Saqqra, Vol., 11, (1908), Vol. 111, (1909), and Vol., VI. Cairo, (1912).

-D. C. A. L. Tomb., 3, Cools. 539-549.

-Severin & Grossmann, (1982), op. cit., p. 231-240.

-Rassart- Debergh, M., La decoration Picturale du monastére de Saqqara, AAAHP, IX. (1981), pp. 40-49, 100-124.

-Grossmann, P., M., Mittelaltertiche Langhauskuppelkirchen und Verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), pp. 28-30.

-Grossmann, op. cit., pp. 8-10.

*حول بازيليكا الأشمونيين (هرموبوليس ماجنا).

-Grossmann, op. cit., pp. 8-10.

- Müller, W., Wiener, Koptisch, op. cit., (1963) pp. 131-132.

*حول بازيليكا الدير البيض والأحمر، راجع:

-Monneret de Villard, V, Les Couvents, Pres de Sohag. (Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar), Milan, (1926), pp. 31-35.

*حول بازيليكات دير أبو مينا غرب الإسكندرية، راجع:

-Kaufmann, C. M., Die Menasstadt und des Nationlheiligtum der altchristlichen Agypter in der West- aleandrinischen. Wüste, 1, (1910).

-Ward Perkins, J. B., The Shrine of St., Menas in The Maryut, Papers of the British School at Rome, 17, (1949), 26 ff.

-Krause, M., Die Menasstadt, (1963), pp. 65-68.

-Grossmann, P., Abou Mina, Neunter Vorläufiger Bericht, kampagnen, (1977), MDAIK, 36 (1980), Fig. 6-7.

*حول بازيليكا باويط دير القديس أبوللو (غرب أسيوط)، راجع:

-Leclercq, H., DCAL., To. 2. Cols., 203-250.

-Cledat, J., Le Monastere De La Necroppole De About, Vol. 11, MIFAO, Tom. XII, pp. 21 ff.

-Maspero, J., & E. Drioten, Fouilles Execvtees A Baouit, MIFAO., Le Caire, (1932) Tom. LIX, pp. 1-2 ff.

*حول أديرة كاليا، راجع:

-Guillaumont, A., Kellia I, Kom 219, Fouilles executées en (1964 et 1965) sous La direction Fr. Dumas et, A. Guillaumont, Le Caire, (1969), pp. 1-15.

-Guillaumont, A., Les moines des Kellia aux IV[e] et V[e] Siecles, Doss. Histoire et Archéologie, Cites. no. 2. pp. 6-13.

-Rassart, M., Debergh, Une Isis Aux Kellia? Hommages a'Jeam Lectant, M. I. F. A. O., (1993), p. 417-421.

أيضاً يمكن الرجوع إلى دراسات متخصصة فى:

-Weidmann, D, Le Sit monastique Copte de Kellia, Actes du Colloque de Geneve, 13, (1984), Geneve (1986).

*حول الأديرة الباخومية فى طابنا، راجع:

-Bacht, H. Das Vermächtnis des Ursprungs II, Würzburg. (1938), pp. 23-38.

-Muller-Wiener. op. cit., (1965), pp. 133-134. Pl. 3.

-Momeret, V., de Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. di Archeologia Cristiana, (1938). I, (1940), pp. 291-302 ff.

-Sauneron J., & Jacwuent, J., Les ermitages Chrétiens du désert d'Esna II, Cairo, (1972).

*حول بازيليكا دير سانت كاترين، راجع:

-Papaioannou, E.,The Monastery of St. Catherine, Sinai, St., Catherin's Monastery, (1980), pp. 18 ff.

-Sotiriou, M., Les Icons du Mont Sinai, Athens, (1958), Vol. 2, pp. 228 ff.

-Weitzmann, K, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol. I, From The Sixth to The Tenth Century, Princeton, (1976), pp. 3-12, 45-52.

*داود عبده داود، دير سانت كاترين بسيناء وأهميته فى تاريخ الفن البيزنطى، مطبوعات جامعة الإسكندرية، (١٩٦٥)، الإسكندرية، ص ص ٧-١١.

*حول بازيليكا فرس النبى فى النوبة (مدينة / قرية فرس).

-Michalowski, K., Polish Excavations at Faras, 1961. KUSH. X. (1963) S. 233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH. XI, (1963) S. 233-256; Third Season. (1962-1963) KUSH. XII, (1964), S. 195-207.

-Michalowski, K., Faras, Warszawa, (1974), Galleria Sztuki de. Muzeum Narodowe ω Warszawie, pp. 5-15.

-Voenhof, K. R., De Kathedraal Van Faras, Phoenix XIII, 2, (1967), S. 78-85.

ثالثاً: العمارة الديرية

*حول الرهبنة عموماً ومفاهيم السكنى المنفردة والجماعية (التوحد والشراكة)، راجع:
-Rufinus, H. M., 5.
-Palladius, H. L., 7. 32.

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، الفصل الخامس، (ثالثا).

-محمد عبد الفتاح السيد، ملاحظات حول البدايات الأولى لحركة الرهبنة في مصر (تحت الطبع).

*حول المقابر المصرية القديمة الوثنية التي اتخذت كمساكن لممارسة الحياة اليومية والطقوس الدينية، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد، الدكتوراه، (١٩٨٨)، ص ص ٢٤٢ وما بعدها.
-Naville, M., Deir el-Bahari, Le Caire, (1894), II, pp. 5 ff.
-Walters, C, Monastic Archaeology in Egypt, Warminster, (1974), pp. 103 ff.

*حول صورة الغنوسي الراهب على تابوت الدير البحري، راجع:
-Scott, M., Paganism and Christianity in Egypt, Cambridge, (1913), pp. 164.
-Edgar, Cat. du Musée Gr-Egy., Coff. Masks and Port., Pl. XLII.

-راجع الآراء المتعارضة والمتفقة مع غنوسية التابوت، عند:

-محمد عبد الفتاح السيد، دكتوراه (١٩٩٨)، ص ص ٢٤٦-٢٤٧.

*حول مقبرة الراقد Gisante (الأمير رمسيس رقم ٢٥٣)، راجع:
-Yoyotte, J., The Tomb of a Prince Ramesses in the Valley of the Queens, N. 53, J. E. Δ. 44. (1958), pp. 26-30.
-Nelson, M. – Janot, T F., Une "Gisante" Renaissant de Ses Cendres, BIFAO, Tom. 93, (1993), pp. 371-378.

*حول الكنيسة المقامة فى دير المدينة فى طيبة، راجع:

-محمد عبد الفتاح، المعبد والدير (العلاقة بين الوثنية والمسيحية فى مصر) (تحت الطبع).

-Bruyare, B., Rapport Sur Les fouilles de Deir- el- Medineh, F. I. F. A. O. IV, (1926), pp. 13-14. Fig. 14.

*حول بعض المقابر المصرية القديمة فى وادى الملوك والملكات مثل المقبرة رقم ٦٦، ٥٨، ٦٠، راجع:

-Leblanc, Chr., Les Tombes, no. 58 (anonyme) et no. 60, (Nebet-taouy) de la Vallee de Reines achevement des degagements et Conclusions, A. S. A. E. LXX, (1989-1985), pp. 58 ff.

*حول مفهوم دفن الشهيد فى العصر المبكر وظروف نشأة كنيسة فوق قبره والتى كانت بمثابة نواة لدير كبير، راجع:

-Leclercq,H., DCAL. Vol. I. Colls. 837-848.
-Oxford, DIC. p. 860.
-Youngman, martyrium Polycarpi in Early Liturgy, pp. 172-177.
- Grossmann, P., op. cit., (1990), pp. 3-16, Sp. 1-2.
-Spencer. Death in Ancient Egypt. Security of The Tomb. p. 74.
-Walters. op. cit. p. 103.
-Abd El Fattah, op. cit., (1999), pp. 4-5.

-الأب متى المسكين، الشهادة والشهداء، وادى النطرون، ط٣، (١٩٨٧)، ص ٤٣.

*حول التعديلات المعمارية الديرية فى البجوات، راجع:

-Abd El fattah, op. cit., (1999), pp. 5-9.
-Lecleercq, Agape, D. C. A. L. Vol. I. Colls. 837-838.
-Palladius. H. L. 86.

*حول مغارة الجفتون ومغارات إسنا فى (نجع حامد سعيد)، راجع:

-Meinardus, O., Monkis and monasteries of Egypt Deserts. Cairo, (1961), pp. 86-87.
-Walters. C, op. cit., p. 107.

-القس صموئيل السريانى، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية فى مصر، ص ٤١٦.

-Leroy, J., Les Peintures des Couvents du désert d'Esna, Cairo, (1975).

-مصطفى عبد الله شيحة، دراسات فـــى العمـــارة والفنـــون القبطيـــة، (ديـــر البـــاخورى والشهداء)، القاهرة، (١٩٨٨)، ص ص ١٦٥ وما بعدها.

*حول عمارة الأديرة ومكوناتها المعمارية، راجع المرجع السابق عن الأديرة بجانب:

-Grossmann, op. cit., (1977), p. 77 ff.

-Leroy, J., Les Peintures des Couvents du Ouadi Natroun, Cairo, (1982), pp. 30-35 ff.

-Crum., W., & White, E., The Monastery of Epiphanius at Thebes, New York, (1926), pp. 10-30.

-Monneret, de Villard, U. Tlmonastero di S. Simeone Presso Aswan, Milan 1927, pp. 13-33.

-Monneret, De Villars, U, Les eglises du Monastere des Syruens au Wadi en- Natrun, Milan, (1928), pp. 10-12 ff.

-Monneret, de Villard, U, La Nubia medioevale, Mission archeologique, de Nubie, (1929-1934), Milan, pp. 1-10.

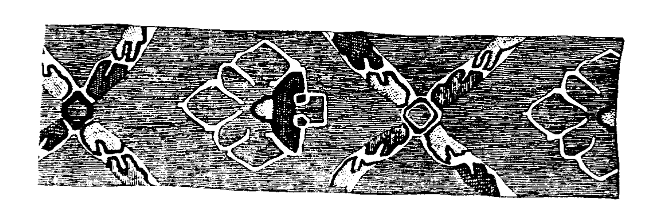
- Muller, W.,Wiener, op. cit., pp. 131-136.

-Schmidt, Ein Altchristliches Mumientikett, A. Z., XXXII, p. 52 ff.

-White, E. M. G., The Monasteries of The Wadi' Natrun, Part 11. The History of The Monasteries of Nitria and of Sestis, New York, (1932), pp. 17-24.

-Festugiere, Historia Monachorum in Aegypto, Bruxelles, (1961), pp. 130-135.

-Guillaumont, A, "kephalaia Gnostica" d'Evagre Le Pontique et L'histoire de L'Origenisme chez Les Grecs et Chez Les Syriens, Paris, (1962), pp. 101-120.



مراجع الفصل الرابع

التصوير الجدارى فى الفن القبطى

أولاً: المواد وصناعة الفريسك

-عن الفريسك وأنواعه وتعريفه، راجع:

-Girieud, P., Causeries sur la Technique de la peinture a la Fresque, Le Caire, (1936), p. 14.

-Canaday, J., Metroplitan Seminars in Art, Prof. 8, M.M.A., London, (1958), p. 7.

-Kay, R., The painter's guido to Studio, Methodos and Materials. London, (1978), pp. 195 ff.

-الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، القاهرة، (١٩٩١)، ترجمة زكى إسكندر؛ محمد زكريا غنيم، ص ص ٥٦٩-٥٧١.

• عن الحوائط وإعدادها لممارسة العملية التصويرية، راجع:

-Thompson, D.I., The Practice of Tempra Paintings, Yale, New Haven, (1936), pp. 70-82.

-Thompson, The Materials und Thechniques of Medieval Paintings, New York, (1956), pp. 30-34 ff.

-Kay, op. cit., pp. 118-119.

-Girieud, P., op. cit., p. 14.

-أقر معظم علماء الفريسك أن اختلاف نوعية الحوائط تؤدى لاختـــلاف نوعيـــة طبقة الملاط المستخدم كأرضية تصويرية، من بين هؤلاء العلماء، راجع:

-Ling, R., Stucco Work in Roman Grafts, London, (1976), pp. 209-221; id., Roman Paintings, London, (1991), pp. 198-199.

-Allag, C., Les Technques de La Peinture Murale. Romaine, in La Peinture murale romaine de La Picardie a La Nomand, (1982-1983), pp. 17-18.

-Mora, P., Philippot, P., Conservation of Wall Paintings, London, (1984), pp. 89-101;

-Plesters, P., Examination of Roman Painted Wall-Plaster, W., Arch. M. No. 58, (1961), pp. 337-341.
-Schoffer, R. J., The Natural Building Stones, Report No 18. (1932), pp. 10.
-Weigall, A. E. P., A Guide to the Antiquities of Upper Egypt, London, (1913), pp. 358-360.

*حول استخدام صخور Tuf منذ العصر الجمهورى تقريباً فى بناء المبانى فى بومبى، وأثر ذلك فى تكوين نموذج عالمى للتصوير الجدارى من خلال الحوائط وطبقات الملاط المستخدم، راجع:

-Lanciani, R., The Ruins and Excavations of Ancient Rome, Rome, (1967), pp. 5-9, 32.

– حول نظريات فتروفيوس فى تهيئة الحوائط الحجرية لاستقبال الملاط والتصوير بطريقة الفريسك، راجع:

-Vitruvuis, De Architectura, VII 2-4, 6-4.
-Lanciani, op. cit., p. 32.
-Mau., A., Pompei, Its life and Art, New York, (1902), pp. 429-447.
-Ling, R., op. cit., (1991), pp. 198-199.
-Mora – Philipot, op. cit., pp. 100-101.

-حول الملاط وصناعته بالطريقة الشعبية مع الطين المستخدم فى صناعة الفريسك فى مصر، انظر:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٨٨-٨٩.

-قام (سالمونى) بعمل تحاليل كيميائية للعديد من القطع التصويرية على الملاط الطينى والتى ترجع إلى العصر البطلمى والرومانى وقد لاحظ أن ٢٥ ./. من المخلوط جير، و٢٥./. رمل، ٥٠./. طين، راجع:

-Salmoni, R., Sulla Composizione di Alcune Antiche malte Egizane, in. Attie Memorie della R[a], A.S.L.A.P., (1939), XI, Vol. XLIX, pp. 30-31.

-حول الفريسك فى مصر القديمة، والأمثلة الدالة على ذلك، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ١٢٢:

-محمد حماد، التصوير فى التراث المصرى القديم حتـــى الفــن القبطـــى، القـــاهرة، (١٩٦٤)، ص ص١٤-١٥.

-محرم كمال، تاريخ الفن المصرى القديم، القاهرة، (١٩٢٧)، ص ص ٧٥-٨٢.

-عن الصور الجدارية فى تل العمارنة، راجع:

-Davis, N.H- Gardianer, A.H., The Mural Painting of El Amarna, Vol. 11, (1940), pp. 50, 160-161.

-عن النوع الثانى (الفريسك الريفى) أو الشعبى الذى يستخدم الطين الممزوج بـــالتبن أو القش، راجع:

-Zuntz, D., Two Styles of Coptic Paintings, J. E. Arch., XXI, (1935), pp. 63-73.

-Gostign, G.H., Sculpture and Painting in Coptic Art, S.A.C. III, (1962), pp. 48-58.

-Meindraous, Q., The Mediaerl Wall Painting in the Coptic Churches of Old Cairo, B. S.A.C. XX, 1950, pp. 119-142.

-الكوب Cob أو الأسروميل هو مسحوق من الطين مخلوطاً بـــالرمل والجـــير كـــان يستخدم فى بومبى لخفة وزنه على الأرضيات الجصية أو الصخور البركانيـــــة، انظر:

-Allag, op. cit., pp. 28-29.

-Ling, op. cit., (1991), pp. 189-199.

-عن طبقة الأرضية الجصية فى المصادر الرومانية، راجع:

-Plinius, N. H. XXV, 29-49; XXXVI. 176-177.

-Vitruvuis, VII. 2-4, 6-14.

-Von Richter, D., Antiken Wandemalereien, Technischer Beziehung, Untersucht und beurthilt, (1893), pp. 39-41.

-Ling, Stucco-Work in Roman Grafts, pp. 209-210.

-Mau, op. cit., pp. 446-447.

-Etienne. op. cit., p. 289.

-Schefold, K., Vergessenes Pompei, (1935), Pp. 73-89.

-Augsti, S., La Tecnice dell'antica Pittura Parietale Pompeiana, In, A Maiuri (ed)., Pompieara, Naples, (1950), pp. 313-354.

-Mora, p., Proposte Sulla Tecnica della Pittura murale Romana, B. I.C.R., (1969), pp. 63-66.
-Allag, op. cit., pp. 18-19.
-Ling, op. cit., p. 199.

-حول عدم تأثير الرطوبة فى الصور الرومانية عندما تنفذ طبقاً لما أشار إليه فتروفيوس، راجع:

-Mora,P., op. cit., pp. 79-84.

-حول استخدام البوص فى عمل البانوهات الجدارية، راجع:

-Vitruvius, VII, 3. 2.
-Giriend, op. cit., pp. 11-13.

*حول الطبقات المستخدمة فى الملاط حتى منتصف القرن الثالث الميلادى، راجع:

-Ling, Stuccowork, pp. 210-211.
-Wilpert, J., Le Pitture delle Catacombe Romani, Roma, (1903), pp. 6-7.
-Richter, op. cit., pp. 41-42. Pl. 25, 38.

*حول استخدام المسامير الحديدية والخوابير، راجع:

-Leclercq, M., Fresques. D.C.A.L. Tom. 5XX. Col. 2587.
-Wilpert, op. cit., p. 41.
-Ling., op. cit., (1991) pp. 198-280.

*حول الأسلوب التى نفذت به المقابر السردابية المسيحية فى روما، راجع:

-leclercq, op. cit., Col. 2588.
-De Bourguet, Early Christian Painting, (1965), pp. 34-44.

*حول الفريسك الريفى المستخدم فى مصر، والذى استخدم مواد بيئية محلية، راجع:

-Von Meorsel, Repertory of the Preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Teremiah of Saqqara, A.A.A.H.P.IX., 1981, pp. 125-148.
-Id, Les Travaux de le Mission des Peintures Coptes, A St., Antaine, B.I.F.A.O. 97, 1983, pp. 16-23.
-Leroy, J. Les Peintures des Couvents du Wadi Natroun, Caire, (1982), pp. 33-40.

*حول أدوات الفريسك، راجع:

-Ling, op. cit., (1991) pp. 200-201.

-Allag, op. cit., p. 28, Pl. 3.
-Blumner, H., Technologie und terminologie der Gewerbe und Kűnste bei Griechen und Römer, III, (1884), Fig. 23.

*حول الأدوات التى عثر عليها فى فرنسا، راجع:

-Davey and Ling., Wall-painting in Roman Britain, B.M.S. III. London, (1982), pp. 60-62, Pl. 211.

*حول الأدوات التى عثر عليها بترى فى مقابر هوارة، والتى أشار إليها لوكاس فـــى طيبة، راجع:

- Petrie, W. M. F., Hawara, London, P.II. Pl. XIII, No. 24-25. (1889).

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٨-٢٢٩.

-Edger, C. C., Graeco- Roman, Coffins Masks and Portraits, Cairo, (1905), pp. XII- XIII.

-عن الألوان ومصادرها وصناعتها قديما:

-عن البداية اللونية فى العصر الحجرى، راجع:

-Encyclo, W.A. Vol, 11, Col. 588-621.

-الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.

*حول إشارات فتروفيوس عن اللون الأبيض فى مدينة باراتيونيوم، راجع:

-Vitr., VII. Ch., 7. 3.

-عن اللون الأبيض الذى عثر عليه مسحوق مع ألوان أخرى فى مقابر الفيوم، راجع:

-Petrie, Hawara, p. 11.
-Walker, S., and Bierbrier, M., Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum Press, (1997), p. 201- Pl. 278.
-Russeel, W. T., Egyptian Colours in Medum (W.M.F.Petrie) Hawara, (1898), pp. 44-45.

-الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.

*حول اللون الأسود، راجع:

-Shore, Portrait Painting from Roman Egypt, London, (1962), p. 21.
-Peck, W. H., Egyptian Drawings, London, (1988), p. 61.

-Vitr., VIII. 7. 2, 12. 1-2.
-Plinius, H. N., XXXV, 13-15.
-Augsti, S., colori Pompeiani, Roma, (1957), p. 44.

-ألفريد لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.

-Spurrell, In Medum, pp. 28-9.
-Dioscoridos, V. 12
-Russell, Egy., Col. pp. 44-5.

*حول اللون الأحمر الضارب إلى الرمادى الذى يطلق عليه اسم Minium، راجع:

-Russell, op. cit., pp. 47-48.

*حول البرديتان أحدهما تسمى X ومحفوظة فى متحف ليون والثانية تسـمى هولـم ومحفوظة فى متحف ستوكهولم، راجع:

-Bertheio, C., Collections des Anciens Alchimistes Greces, Paris, (1889), No. 12.
-Lagercrantz, O, Papyrus Greacus, Holmiensis, Upsala, (1913).
-Pfister, R., Peinture et alchime dans l'orient, Hellenistique Seminarium Kondakovianum, VII, 1935, pp. 13-18, 120-122.

-لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤٢-٢٤٣.

*حول إشارات وجود النباتين فى صحراء مريوط، راجع:

-Oliver, F.W., The Flowers of Mareotis, Trans., Nofolk and Norwich Naluralists. Society, XIV, (1938), pp. 140 ff.
-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

*حول اللون الأزرق، راجع:

-Spurrell, op. cit., p. 227-228.
-Petrie, The Arts and Grofts of Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 117.
-Plinius, H. N., XXXI, 40, XXXII, 57-58.
-Vitruvius, VII. 11. 1.
-Laurie, A.P., The Materials of The Painter's Groft, Cairo, (19137), p. 24.
-Augsti, S., op. cit., p. 47.
-Girieud, D., op. cit., pp. 19, 20-21, 47.

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٢.

•حول برديات أوكسرينخوس التى تشير إلى زراعة نبات النيلة البرية Isatis فى الفيوم فى بداية العصر المسيحى فى مصر، راجع:

-P. OXY. I. pp. 154-166, II. pp. 270-271; IV. pp. 215-221, XIV, pp. 147-148.

•حول صناعة النيلة الزرقاء النباتية، راجع:

-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٣.

-Plinius, H. N., XXXIII, 57, XXXV, 25-27.

•حول اللون الأصفر، انظر:

-E. Mackay, On the use of Bose Wax and Resinas Varnishes in The Ban Tombe in Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 37.
-Russell, op. cit., pp. 45-6.
-Spurrell, op. cit., p. 228.

-لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤٩، ٥٦٣-٥٦٤.

•حول اللون الأصفر من العصفر وصناعته فى صباغة المنسوجات القبطية، راجع:

-Hubner, J., The Colouring Matter of The Mummy Cloths, The Tomb of Two Brothers, pp. 70-77.
-Pfister, op. cit., pp. 11-12.

•حول إشارات كامب، راجع:

-Von Hooft, T., An Introduction to Coptic Textiles, in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), p. 124.

•حول إشارات بيلينى وفتروفيوس عن اللون الأصفر، راجع:

-Plinius, H. N., XXXIII, 113.
-Vitr., op. cit., XI, 2.

-عن اللون المغرة الصفراء، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.

-Russell, op. cit., p. 47.

-عن اللون الأخضر:

-Spurrell, op. cit., p. 29.
-Russell, op. cit., p. 46.

*حول إشارة فتروفيوس عن اللون الأخضر الكالك، راجع:

-Vitr., VII, 7. 4.

*حول اللون القرمزى أو الأحمر القرنفلى، راجع:

-Daries, M., Ancient Egypian Painting, (1936), pp. 33-37.
-Russell, op. cit., p. 47.

*حول إشارة فتروفيوس عن اللون الأحمر القرمزى، راجع:

-Vit., VII, 8. 1-4.

-أيضا عن بيلينيوس:

-Plinius, N. H. XXXIII, 113.

-عن نبات الكركم، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

-Pfister, op. cit., p. 46.

-عن اللون الأرجوانى، راجع:

*حول المحفوظ التى عثر عليها فى الإسكندرية ومحفوظ حاليا فى السويد، راجع:

-Nauerth, C. Koptisch Textkunst in Späntantiken Ägypten, Trier, (1998), pp. 20 ff.
-Pfister, op. cit., pp. 39-40.
-Haags, G., Koptische Weefsels, Catalogue of exhibition held in (1982), S. Gravenhage, (1982), pp. 12-13.

-عن نبات الأرخيل، (الصبغ بنفسجى اللون يستخرج من نبات الأشنة)، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

-Pfister, op. cit., pp. 41-42.

-أشار إليها بيلينى وفتروفيوس.

-Plinius, Historia Naturalis, XXXV, 45.
-Vit., VII, 13. 23.

*حول إشارة شنشنى:

-Girieud, op. cit., p. 29-30.

-عن اللون البنى، راجع:

-Spurrell, op. cit., pp. 29-30.

-لوكاس، نفسه، ٥٦٢.

-Pfister, op. cit., pp. 41-43.

-Lucas, A., The Inks of Ancient and Modern Egypt, (1922), pp. 914 ff.

ثانيا: الموضوع فى التصوير القبطى

-عن التصوير الجدارى فى الفن القبطى بصفة عامة، راجع:

-Wilkinson, K., Early Christian Painting in The Oasis of Elkarga, B. M. M. M. A. Tom, XII, (1928), pp. 28-36.
-Hauser, W. The Christian Necroplis in the Khaga Oasis, B. M. M. A. Tom, XXVII, (1932), pp. 38-50.
-Fakhry, A., The Necroplis of El Bagouat in Kharga Oasis Cairo, (1953).
-Stern, M., Le Peintures du musolée de l'Eoda el Bagaawat, C.A.II, (1960), pp. 93-119.
-Schwarz, R., Santrue Nauvelle Etudes sur des Fresques del Bagawat, C.A. 13, (1962), pp. 1-11.
-Lowire, W., Christian Art and Archaeology, London, (1901), pp. 204-205.
-De Bourguet, Early Christian Painting, pp. 30-33.
-Neroutsos, D., L'Ancienne Alexandrie, Paris, (1888), pp. 41-54.
-D. A. C. I. Col., 1123-1139.
-Gruneisen, Le Portrait, Traditions Hellenisitque influences Orienteles, Roma, (1991), pp. 89-99.
-Strzygowski, J., Eine Alexandrinsche Weltchrachter, Vienna, (1901), pp. 200 ff.
-Quibell, J. E., Excavations of Saqqara (1907), Le Caire, (1909), pp. 1-VI.
-Id., Excavations, at Saqqara, (1906-1097), Le Caire, (1908).
-Id., The Monastery of Aba Jaremias, (1908-1909), Le Caire, (1912), pp. 1-VI.
-D. C. A. L. Tom, 3, 519-521.

-Van moorseL, M. Huijberse, Repertory of The preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara, AAAHP, IX, (1981), pp. 167-171.
-Van Woerden, S., The Iconography of Sacrafice of Abraham. V.C., 15, (1961), pp. 214- 225.
-Weitzmann, K., The Jephtah, Panel in The Bema of The Church of St. Catherine's Monstery on Mount Sinai, D.O.P., 18, (1964), pp. 341-352.
-Van Loon, G., The Sacrifice by Abraham and The Sacrifice by Jephthah in Coptic Art (in Coptic Art and Culture) NIAAS. Cairo, (1990), pp. 44-45.
-Leroy, J., Les Peintures des Couvents du ouandi Natroun, Cairo, (1983), pp. 112-130.
-Leroy, Les Peintures des Couvents du désert d'Esna, Cairo, (1975).
-Speyart, I- Von, Woerden, The Icongraphy of The Sacrafica of Abraham, V.C., 15, (1961), pp. 214-255.
-Van Moorsel, P., Jephtah, An Iconographical Discussion Continued, Metanges Offerts á Jean Vercouter, Paris, (1985), pp. 273-278.
-Van Moorsel, P., Forerunners of The Lord, The Meaning of Testament Saints in The Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, NIAAS, Cairo, (1990), pp. 22 ff.
-Cledat, J., Nouvelles Recherches a Baouit, Campagnes, 11903-1904, CRAIBL.
-Cleadt, J., Le Monastére et la Necropole de Baouit, Cairo, (1904- 1916), MIFAO, Tome, XII.
-Taft, R., The Liturgy of the Hours in The Christian East, Ernakulam, (1984), pp. 73-77.
-Cledat, J., Deir Abou Hennis, BIFAO, Tome, 11, pp. 44-70.
-Butler, A., Ancient Coptic Churches, Oxford, 1884, I, pp. 360-364.
- Brreccia, Ev., Fouilles d'Abou Girgeh, R. M. S. M., 1912, p. 4. 9.

-Rassart-Debergh, M., Peintures Copte de Laregion mareotique, Abou Girgeh et Alam Shaltout, dans AIPOHOS, 27, Bruxelles, (1983).
-Daumes, F., et Guillaumont, A., Kellia, I. Kom 219, IIFAO, (1969), pp. 1-60.
-Rassart - Debergh, M., La décoration Picturale du monastere de Saqqara, Essai de Réconstruction. AAAHP, IX, 1981, pp. A-124.
-Lecleraq, H., DACL., Kom Abou Girgeh, T., 5, Cols. 1255-1257.

*حول الموضوع عموما، راجع: محمد عبد الفتاح السيد سليمان، "التصوير الجدارى فى الفن القبطى من القرن الثالث وحتى السابع الميلادى ومقارنة مع العالم المسيحى، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، (١٩٩٤).

*حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد القديم ومصادرها، انظر:

-Eusebius, H. E. 11, 18, III, 9-10.
-Th Jewish Ency., New York, (1903).
-Worrell, W. H., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 9-10.
-Heatom, E.W., The Old Testament Prophets, London, (1909).
-Young, J., Introduction to The old Testament, (1949), pp. 20 ff.

-السنكسار القبطى الجزئين، الأول والثانى.
-الخريدة النفسية فى تاريخ الكنيسة، ج. ١.
-المعجم اللاهوتى الكتابى، ط٢، (بيروت)، (١٩٨٨)، ص ٩.
-سيجال، حول تاريخ الأنبياء عند بنى إسرائيل، ترجمة: حسن ظاظا، بيروت، (١٩٦٧).

*حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وتصنيفها، انظر:

-Milligan, G. The New Testament, Document, London, 1930, pp. 22 ff.
-Taft., op. cit., pp. 73-74.
-Malan, S.C, Short history of The Copts and their churches, London, (1873).

*حول صور حجرتى الخروج والسلام فى مقابر البجوات، راجع:

-Fakhry, op. cit., pp. 40-47, 71-74.

*حول صورة أضحية إبراهيم وأضحية يفتاح، راجع:

-Van Moorsel, P., op. cit., (1985), pp. 273-278.
-Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-25.

*حول صور العذراء الثلاثة فى باويط، راجع:

-Maspero, J. Driotion, E, Fouills Execuleesa Baouit, Cairo, (1931), pp. IX-X, Pl. XLV.
-Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-3.

-عن الأسلوب الفنى للتصوير القبطى، راجع:

-Parlasca, K., Ritralli di Mummie, I. Parlerme, (1969).
-Zaloscer, H., Von Mum enbildnis Zur Ikone, Wiesbaden, (1969).
-Badawy, A., L'Art Copte, Les Influences Egyptiennes, Le Caire, (1949).
-Badawy, A., L'Art Copte les Influences hellenistiques et romain, Le Caire, (1953).
-Du, Bourguet, L'Art Copte, Paris, (1968), p. 34 ff.
-Wessel, K., L'Art Copte, Bruxelles, (1964), pp. 39-50.
-Beckwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963).
-Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, Cambridge, (1978), pp. 140-150.
-Shepherd, D.G., An Egyptian textile from the early Christian Period, BCMA, 39, (1952), pp. 66-68.
-Edger, On The Dating of The Fayoum portraits, J. H. S. Vol. XXV, (1905), pp. 225 ff.

-جورج فيرستون، الرموز المسيحية ودلالتها، ترجمة يعقوب جرجس نجيب (القاهرة)، ١٩٦٤، ص ص ١٩-٣٠.

-Palmer, A., Early Christian Symbolism, London, (1890), pp. 10-22.
-Michailides, G., Vas Liges du Culte Solaire parmi Les Chretiens D'Egypte, BSAC, Tom, XII, (1948-1949), pp. 37 ff.

-Achelus, Das Symbol des Fishes, Marburg, (1988), pp. 12 ff.

-عن فن تصوير الحنايا فى الفن القبطى، راجع:

-Rassart-Debergh, M., La Peinture Copte Avant Le XII e siecle, AAAHP, XI, pp. 272 ff.

-Van Moorsel, The Coptic Apse., Compostion and its Living Creatures, dans E.N.C.C., (1975), Le Caire, (1978), pp. 325-333.

-Frazer, M. E., Apse Themes, in (Age of Spirituality) New York, (1978), pp. 556-557.

-Leroy, J., La Peinture Murale Chez les Coptes, BIFAO, Cairo, (1975), pp. 32-39.

-Klaus, W., Koptishe Kunt, Die Spatantike in Ägypten Recklinghausen, (1963), pp. 173 ff.

-Zunz, D., Two Styles of Coptic Painting, J. E. A. XXI, p. 65.

- Rassart-Debergh, op. cit., (1983), pp. 232-233.

- Badawy, op. cit., (1949), p. 30, (1978), pp. 144-146.

*حول صورة الإله إيزيس وهى تضع حورس الطفل فى معبد كرانيس فى الفيوم وترجع إلى نهاية القرن الأول وبداية الثانى الميلادى.

-Boak AE. R., et Peterson, K.E., Karanis, Topographical and Architectural, Report of Excavations during The Seasons, (1924- 1928) Ann. Arbor, (1931), pp. 29-31 Fig. 19-20.

- Rassart-Debergh, La Peinture Copte, pp. 272-277.

-عن الحيثية القبطية ومفهوم صور العذراء المرضعة وكذلك صور السيد المسيح، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، مفهوم الثيوتوكس (θεοτοκος) فى الفن القبطى (العلاقة بين الحدث التاريخى والطقس الدينى والرؤية الفنية)، مجلة الإنسانيات، كلية الآداب دمنهور، جامعة الإسكندرية، العدد الرابع، (١٩٩٩)، ص ص ٥٩-٨٦.

-Quibell, op. cit., (1906-1907), I. II, pp. 63-64, Pls. XL, XLII.

-Van Moorsel, Huijberse, M., op. cit., (1981), pp. 125-184.

-Rassart-Debergh, op. cit., (1481), AAAHP, IX, p. 54-58.

-Cledat, MIFAO, Tom, XII, pp. 23-24, pp. 154-155.
-Van Moorsel, P., (1990), op. cit., pp. 27-ff.
-Maspero- L., Drioton, op. cit., (1931), pp. VII-VIII, Pl. XXI-XXIV.
-Leroy, J., op. cit., pp. 32-39.
-Ceechelli, C., Furloni- G, and Salmi, M., The Rabbula Gospel's, Otlan and Lausanne, (1959).
-Weitzmann, K. The Study of Byzantine Book ILL umintion Art, Princeten, (1975), pp. 1-60.



مراجع الفصل الخامس

فن النسيج القبطى

*حول مشاكل التأريخ فى نسيج القبطى، راجع:

-Geijer, A., A History of Textile Art, London, (1979), pp. 23-24.

-Emery I., The Primary Structures of Fabrics, Washington, The Textile Museum, (1980), pp. 78-84.

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، دراسة فى فن النسيج القبطى، جمعية الآثار بالإسكندرية، (١٩٩٣)، ص ص ٧-٩.

-Van Hooft, P.M., An Introduction to Coptic Textiles; in: Coptic Art and Culture, Cairo, (1990), pp. 119-121.

-Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969), pp. 10-13.

-Renner, D., Die Koptischen Stoffe in Martin Von Wagner Museum der Universtät Würzburg, Weisbaden, (1974), pp. 21-22.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

*حول صناعة النسيج فى مصر القديمة، راجع:

-الفريد لوكاس، المواد والصناعات المصرية القديمة، ص ص ٢٣٥ وما بعدها.

*حول أنواع القنب والكتان المصرى القديم، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٩-٢٣١.

*حول معلومة أرسينوى وهى مجموعة من البرديات عثر عليها فى كرانيس ونشوت عام ١٩٨٣، راجع:

-Gazda, E., Karanis, An Egyptian town in Roman Times, Discoveries of The University of Michigan Expedition to Egypt, (1924-1935), Ann Arbor, 1983, pp. 8-15.

*حول الكتان كحرفة زراعية وصناعية فى مصر، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٣٦-٢٣٧.

-Forbers, R., Studies in ancient Technology, Vol. I, Leiden, (1956), p. 14.

-Zaloscor, H., Agyptische Wirkereien, Stuttgart, (1962), pp. 13-14.

-Pfister, R., Les textiles du tombeau de Toutankhamon, Rev., des arts asiatiques, XI, (11937), pp. 207-218.

*حول الأصواف المصرية حتى العصر القبطى، راجع:

-Herodotus, 11. 81.

-Diodorus, I, 6.

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٣٧-٢٣٨.

-Grube, E, Studies in the Survival and Continuity of Premuslim Traditions in Egyptian Islamic Art,JARCE, I, (1962), p. 75.

-Marzouk, M., Alexandria as a textile Centre 331, B. C. - 1517 A. D., BSAC. 13, 1948, pp. 115-124.

-Van Hooft, P. M., op. cit., pp. 120-121.

-سليم حسن، مصر القديمة، جـ٢٢، ص ٨٦.

*حول صناعة النسيج فى عهد الدولة البطلمية وفى العصر الرومانى فى مصر (كصناعة دولية ملكية)، راجع:

-Kuhenel, E., La tradition Copte dans les tissus Musulmans, BSAC. 8, (1938), pp. 80-81.

-محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، ص ١٠.

-Marzouk, op. cit., p. 116.

-Kendrick, Catalouge of Textlie from Burying grunds in Egypt, London, (1921), Vol, 111, p.9.

-Trilling, J., The Roman Heritage, Textiles from Egyptian and The Eastern Mediterranean 300 to 600. A. D. The Textile Museum, Washington. D. C., (1982), Vol. 21. pp. 11-13.

-عن الأنوال والعازل وتطورها، راجع:

سعاد ماهر، النسيج القبطى، ص ص ١٦-١٧.

-Forbes, op. cit., pp. 235.

-الفريد لوكاس، ص ص ٢٣٥ وما بعدها.

-Newberry, E., P., Beni hassan, I, Pls. XI. XXIX., 11. Pls. IV, XIII.

-Crow G., foot, Hand Spinning in Modern Egypt, in Ancient Egypt, Banfield Museum, (1928), pp. 110-17.

-عن طريق النسيج المختلفة فى مصر، راجع:

-Kuhnel, op. cit., pp. 80-81.

-Hooper, Handloom Wearing, London, (1980), p. 17 ff.

-Trilling, op. cit., pp. 96-97.

-Pfister, P., Le role de L'Iran dans Les textiles d'Antinoé, Arts Islamica, (1948), pp. 13-14.

-Bellinger, L., Textile Analysis, Early Techniques in Egypt and The Near East, in (Textile Museum Workshop Notes) No. b, (1952), pp. 1-6.

-Lamm, C. J., and Charleston, R. J., Some Early Egyptian Drawloom Weavings, BSAC. 5, (1939), pp. 193-199.

-سعاد ماهر، نفسه، ص ص ١٦-١٧، النسيج الإسلامى، ص ٢٣.

-عبد الرحمن عمار، تأريخ فن النسيج، القاهرة، (١٩٧٤)، ص ص ٨٤-٨٦.

-محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ١٢، ١٣.

*حول الألوان على المنسوجات المصرية حتى العصر المسيحى، (الصباغة)، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤١ وما بعدها.

-Helck, W., & Otto. E., Lexikon der Ägyptologie, (1985), 41, VI Wiesbaden, pp. 58 ff.

-Plinius, Historia Naturalis XXXV. 42; XXXIII, 57, XXXV, 25,27.

-Herodotos, Historia IV, 189.

*حول برديات الألوان (بردية هولم فى ستوكهلم) وبردية X فى متحف لندن، راجع:

-Pfister, R., Teinture et alchimie dans L'orient hellenistique, Sminarium Kondakobianum, VII. (1935), pp. 39-42.

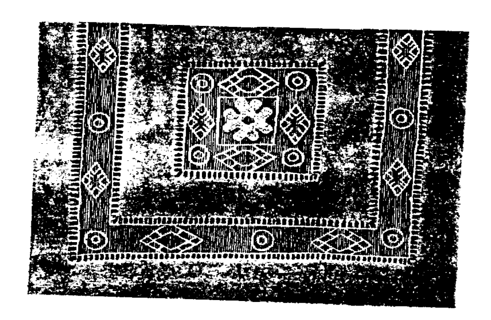
-الفريد لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

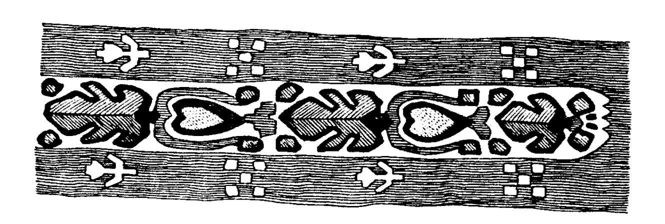
-Oliver F. W., The Flowers of Mareotis, Norwich Naturaists, Society, IV, (1938), p. 140.

-محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ١٣-١٤.

-Peter, I, Textilien aus Ägypten in Museum Rietberg, Zürich, 1976, P. 14.

-Van Hooft, T., op. cit., p. 127.





ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

*عن الزخارف والرسومات القبطية على النسيج، يمكن الرجوع إلى مجموعة من المراجع طبقاً للمحتوى فى الفصل بترتيب الأمثلة والموضوعات.

*حول البورتريهات النسيجية وعلاقتها بفن البورتريه الشخصى فى العصر الرومانى، يمكن الرجوع إلى:

-Walker, S., and Bierbrier, W., Ancient Faces, (1998), no. 1111, 116, 180.

-James, T., ZG. H., A Painted Linen Shroud, in (The Classical Tradition) The British Museum Yearbook, I, (1976), pp. 224-225.

-Wulff, O., and Volbach, W. F., Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabungen in den Staatlichen Museen, Berlin, 1926, nos 11442, 11443, Pl. 79, 4652, Pl. 21.

-Trilling, op. cit., nos. 4,6,7, 31-32, no. 43.

-Geoffroy- Schmeiten, B., Fayum Portraits, London, (1998), pp. 10-12.

*حول مفهوم التجريدية فى صور النسيج، أسبابها وحدود استخدامها، راجع:

-ديانا ووفتر، المنسوجات القبطية منذ اليونان حتى الفترة العربية، (مجلة فنون عربية)، العدد السادس، المجلد الثانى، (١٩٨٢)، بغداد، ص ص ٧٧-٨١.

-عزت قادوس، وجوه السيدات على المنسوجات القبطية، (ندوة جامعة عين شمس عن المرأة فى العصور القديمة)، نوفمبر ١٩٩٩، (تحت الطبع).

-Koptische Kunst, Christentum Am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 268, 264, 339, Comp., No. 47, and no. 262, 267, 279, 280, 331, 332, 333, 335, 337, 342.

-محمد عبد الفتاح السيد، دراسة لقطع من النسيج القبطى من مقتنيات جمعية الآثار بالإسكندرية، جمعية الآثار بالإسكندرية، دراسات أثرية وتاريخية، (١٩٩٣)، ٨، الإسكندرية، ص ص ٥٠-٧٠.

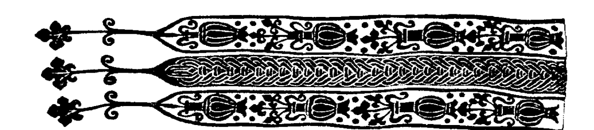
*حول الموضوعات المصورة على النسيج القبطى، راجع:

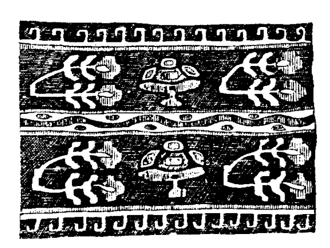
-ديانا ووفتر، نفسه، ص ص ٧٨-٨٠.
-Trilling, op. cit., pp. 80-100.
-Dimand, M. S., Early Christian Weavings from Egypt, B. M. M. A., 20 (1925), pp. 55- 58.
-Beckwith, J., Coptic Textiles, CIBA Rev. 12, 133, (1959), pp. 2-27.
-Arensberg, S. M., Dionysos, A Late Antique Tapestry, Boston Museum, Bulletin, 75, (1977), pp. 4-25.
-Crowfoot G.M., and J. Griffiths, Coptic Textiles in Tow Faced Weave with Pattern in Reverse, J. E. A. 25, (1939), pp. 40-47.
-Du Bourguet, P., La datation des tissus Coptes, Bullelin de La Societé francaise d'Egyptologie, 13, (1953), pp. 60-67.
-Geijer, A., A silk from Antinoé and The Sassanian Textile Art, Orientalia Suecana, 12, (1963), pp. 3-36.
-Kajitani, N., Coptic Fragments, in Japanese Textile Art, Kyoto, 13, (1981), pp. 6-77, Sp., 33-34, 50-56.
-Lenzen, V., The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt, Univ. of California, Pub. in Classical Archaeolgy 5, (1960), pp. 1-38, Sp., 32-33.
-Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969).
-Shapherd, D., An Icon of the Virgin, A Sixth Centuy Tapestry panel from Egypt, Bulletin of The Cleveland Museum of Art, 56, 3, (1969), pp. 90-120.
-Lewis, S., The Iconograpgy of The Coptic Horsemen in Byzantine Egypt, J. A. R. C. E., 10, (1973), pp. 27-64.
-Renner, D., Spätantike figurliche Purpurwirkerien, in (Documenta Textillia) Festschrift für Sigrid Müler-Christensen, Munich, (1981), pp. 82-94.
-Wessel, K., op. cit., (1969), pp. 186-187.

-عن الزخارف القبطية على النسيج، انظر الجزء الخاص بالزخارف القبطية في الفصل السادس عن الفنون الصغرى.

-أيضاً:

-Gerspach, M., Coptic Textile Designs, New York, (1987), pp. 1-30.
-Wilson, E., Roman Designs. British Museum, (1999), pp. 23-28, Pl. 24,30.
-محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، (١٩٩٣)، ص ص ٥٦ وما بعدها.
-Trilling, op. cit., nos. 69, 80-84.





مراجع الفصل السادس

الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

أولاً: المشغولات العاجية فى الفن القبطى

*عن مصادر خام العاج فى مصر القديمة ونماذج صناعته حتى العصريين اليونانى – الرومانى فى مصر، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٦٢-٦٣.

-Natanson, J, Early Christian Ivories, London, (1953), pp. 12-20.

-Hutter, I. Early Christian and Byzantine Ivories, London, (1988), pp. 22-23.

-Romage, N. H. & A. Romage, Roman Art, Second Ed, London, (1995), pp. 303-304.

*حول تلوين العاج فى مصر القديمة والعصر المسيحي، راجع:

-Carolyn, L., Connor, The Colour of Ivory Polychromy on Byzantine Ivories, London, (1999), pp. 23-30.

*حول قطعة الراعى الصالح فى متحف ليفربول:

-Legner, A., Der Gute Hirte, Dusskdorf, (1959), pp. 15, Pl. 6.

-Weitzmann, K., Age of Sprituality, Late Antique and Early Christian Art, New York, (1978), n. 494.

*للمقارنة، راجع:

-De Bourguet, Early Christian Painting, London, (1965), pp. 15-16.

-Huper, I, op. cit., (1988), pp. 30-31.

-D. C. A. L. T. 5. Coll. 2622-2623 Fig. 47751.

*حول قطعة إله النيل (نيلوس) المحفوظة فى متحف Weisbaden، راجع:

-Essen, Werdendes Abendland am Rhein und Ruhr., Villa Hügel (1956), no. 66.

-Essen, Koptische Kunst, Christentun am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 135.

-Volbach, W. F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelaters,
Mainz, (1976), no. 105 Pl. 56

*للمقارنة، راجع:

-Hermann, H. Der Nil und die Christen, Jahrbuch Für Antike und Christentum, 2, (1959), pp. 30-59.

*حول قطعة ديونسيوس المحفوظة فى متحف واشنطن (مجموعة خاصة)، راجع:

-Weitzmann., K, Catalogue of The Byzantine and Early Medivaeval Antiquities in The Dumbarton Oaks Collection in Washington, Vol. 111., Ivories and Steatites, Washington. (1972), no. 9.

*حول قطعة أوروبا وزيوس فى بالتيمورى:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 147.

*قارن مع:

-Dayton, O., Flight, Fantasy, Faith, Dayton Art Institute, (1953), no. 39.

*حول قطعة اغتصاب جانيميدس بواسطة الإله زيوس، راجع:

-Weitzmann K., op. cit., (1972). 111, no. 2, (1978), n. 148.

*قارن مع:

-Richter, G. M. A. The Ganymede Jewelry, M. MAB. 32, (1937), pp. 293-294, Pl. 4.

*حول قطعة محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة، راجع:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 115.

*حول قطعة هيراكليس وصراعه مع أسد نيميا، راجع:

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 205.

*حول قطعة ربات الفنون مع أبوللو وأرتميس، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 70.
-Kollwitz. Reallexikon Für Antike und Christentum, Vol., 4.
-Elfenbein, Stuttgart, (1959), p. 1133.
-Backwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963), no. 38.

*حول قطعة هيليوس وسيلين، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 61.
-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 134.

*حول قطعة ممثلة المسرح البانتومايم من برلين، محفوظة فىمتحف.

-"Staatiche Mussen Preussicher Kulturbesitz Antikenabteilung, Berlin."

*عنها راجع:

-Bieber, M, The History of The Greek and Roman Theatre, Princeton, (1961), p. 236.
-Greifenhagen, A, Antike Kunstwerke, Staatliche Mussen Antiken. 2nd. Berlin, (1966), pp. 34, 53.
-Volbach, op. cit., (1976), no. 79.

*حول قطعة القديس مينا المحفوظة حالياً فى المتحف البريطانى فى لندن، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 181.
-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 514.

*حول المدارس السورية والبيزنطية فى تصوير القديس أبى مينـــا ومـــدى التشـــابه والاختلاف بينهما، راجع:

-Coche de La Ferté, Du Portrait á L'icone , 77. pp. 24-33. Fig. p. 25.
-Volbach, op. cit., (1976), no. 242.
-Weitzmann, op. cit., (1972), Figs. 3, 4, 6.
-Ward-Perkins, J. B, The Shrine of St. Menas in The Maryut, Papers of The
British School at Rome, 17, (1949), pp. 26-71, Sep. pp. 46-47, Pl. VIII. Fig., I.
-Beckwith. op. cit., (1963), p. 9. Pl. 10.

*حول مشط معجزات المسيح فى المتحف القبطى، راجع:

-Strzygowski, J., Koplische Kunst, Cattalogue generale des Antiquite Egypte, du Musée du Caire, (1904), No. 7117, Taf. 17.
-Volbach, Frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus Gallien, in (Festschrift des Römisch- Germanischen Zentralmuseums) in (Mainz Zur Ferier Seines Hundertjährigen Bestehens), F. R. G. Z. M., (1952), I. pp. 44-53, Sep. No. 204, Taf. 3655.

-Essen, op. cit., (1963), nos. 138,139.

ثانياً: المشغولات الخشبية:

*حول المشغولات الخشبية كصناعة وحرفة مصرية، وعن الأخشاب وأنواعها ومصادر جلبها فى مصر القديمة وحتى العصر القبطى،وعن الزخارف الخشبية فى الفن القبطى، راجع:

-Essen, op. cit., (1983), (Holz), 111, pp. 261 ff.
-Volbach, Copti Centrie Tradizioni, in (Enciclopedia Universale dell'Arte, 3. (1960), pp. 790-792.
-U. Monneret de Villard, La Chiesa di S. Barbara, (1922), pp. 50.
- Kitzinger.E, Notes on Early Coptic Sculpture, Archaeologia, 87, (1938), pp. 181-215, Spe., 212 Pl. 75-76.

*ويمكن الحصول على أمثلة عديدة من المشغولات الخشبية المميزة مع شرح وافر بالمقارنة عند:

-Ranke, H. Kotische Friedhöfe bei Karâra und der Amontempel Scheschonks, I bei el Hibe, Berlin and Leipzig, (1926), pp. 3-27.

*حول لوحة دخول السيد المسيح إلى أورشليم فى المتحف القبطى، راجع:

-Beckwith, op. cit., (1963), pp. 13 ff, Figs. 41-43.
-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 451.

-Sacopoulo. M, Le Linteau Copte, C. A, a, (1957), pp. 99-115.

ثالثاً: فن الأيقونة:

*حول مفهوم التطور من الأقنعة الجصية إلى البورتريهات إلى الأيقونات، راجع:

-Bastien, p & C. Metzger, Le Trésor de Beaurains, Wetteren, 1977, pp. 13- ff.
-Bierbrier, M. L., (ed), Portraits and Masks, Burial Customs in Roman, Egypt, London, (1997), p. 10-17.
-Doxiadis, E., The Mysterious der Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt, London (1995), pp. 13-17, 30-33, 80-5.

-Mack, J.ed, Masks, The Art of Expession, London, (1994), pp. 10-20.

-Walker, S. and M. Bierbrier, Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum, (1998), pp. 25 ff.

-عن ارتباط الأيقونة بالطقوس الجنائزية ثم العقائدية من المقبرة إلى الكنيسة، راجع:

-Hennecke, E., & Schneemelcher, W. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Ubersetzung, Tübingen, (1964), pp. 145-147.

-Worrell, W., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 370-375.

-Heijer,J. Miraculous Icons and Their Historical Background, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 89 ff.

-Crone, p, Islam, Judeo- Christianity and Byzantine Iconoclasm, JSAI. 2, (1980), pp. 59-80.

*حول أيقونة (ليكوميدس)، راجع:

-Langen, L., icon- Painting in Egypt, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 57-59.

*حول الغنوسيين وعلاقتهم بالصور الشخصية من المنظور العقائدى، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية؛ (الغنوسية)، الفصل الثانى، الإسكندرية (٢٠٠٠).

-عن البورتريهات الشخصية ورموزها، راجع:

-Walker, S. and M. Bierbrier, op. cit., (1998), pp. 3-30.

-عن رموز البورتريهات، راجع: السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى:

-عن أيقونة الملاك فى المتحف القبطى، راجع:

-Langen, op. cit., pp. 67-68.

-عن ترميم وحفظ الأيقونات المثبتة بالشمع أو المنفذة بألوان التمبرا على لوحات خشبية، راجع:

-Uspensky, B., The Semiotics of the Russian Icon, Liesse, (1976), pp. 16 ff.

-Skálova, Z., Conservation Problems in Egypt, Introductory Report on the Condition and Restoration of Post-Medieval

Coptic icons in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp. 73-77.

-عن الأيقونات المصرية حتى العصر الإسلامى (الفـــاطمى والأيوبـــى والمملوكـــى)، راجع:

-Weitzmann, K., The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzan. Art and Their Impact on Christian Iconography, D. O. P. 14, (1960), pp. 45-68.

-Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol., I., from The Sixth to The Tenth Century, Princeton, (1976).

-Weitzmann, K., Ein Vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darsellung des Chairete, "in Tortoule: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monument, Römische Quartalschrift, 30, Supplement, (1996), pp. 317-325.

-Weitzmann, K., Icon Painting in Crusder Kingdon, DOP. XX, (1966), pp. 83 ff.

-Mundel, M., ed., Iconoclasm, Papers give at The 9th Spring Symposiun of Byzantine Studies, Univ of Byz. Stud. Birmingham, (1977), pp. 59- 74.

-King. G., Islam, Iconoclasm, and The Declaration of Doctine, BSOAS, 48. (1985), pp. 267-277.

-Crone, op. cit., (1980), pp. 76-95.

-Handelink, H., & Langen, L, Forthcoming, The icon- Collection of The Coptic Museum in Old- Cairo and The Work of Juhanna.

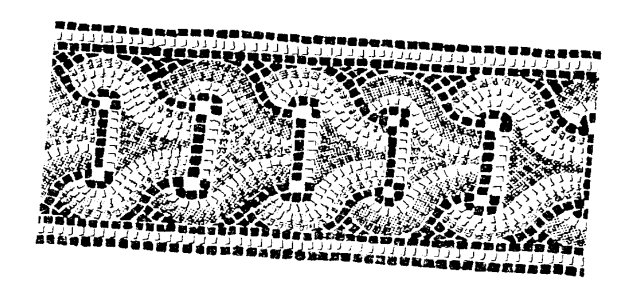
-Armani and Ibrahim Al- Nasikh, Two 18th Century Icon- Painters Actes du IVe Congres International d'Etudes Coptes, Louvain- la- Neuve, (1988), pp. 12 ff.

-Dick, E. Homélie sur la Veneration des Icons, Jounieh, Rome, (1986), pp. 16-22.

رابعاً: الأدوات الكنسية والخدمة اليومية

-عن الأدوات الكناسية القبطية، راجع:

-Essen, op. cit., (1964), pp. 268 f.
- Volbach, Geschichte des Kunstgewerbes, 5, (1932), pp. 66 ff.
-Volbach, Frühchristiche Kunst, Die Kunst der Spätantike in West- und Ostram, Munich, (1958), Nr. 255.
-Volbach, op. cit., (1962), pp. 12-21.
-Ausstellungskat, Early Christian and Byantine Art, Baltimore, (1947), No. 416.
-Strzygowski, Koptische Kunst, (1904), No. 9083, Fig. 29.
-Ross, M. C., Catalogue of The Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in The Dumb. Oaks, Collection, (1962), No. 71, Pl. 45.
-Painkoff. A. Les deux encensoirs Coptes du Musée du Louvre, B. S. A. C., VII, (1941), pp. 1-7.
-Strzygowski, op. cit., (1904), No. 9188, 9098.
-Rante, H., op. cit., pp. 20, 45-58.
-Werner, J. Die Byzantinische Scheibenfibel Von Capua und ihre germanischen Verwandten, Acta Archaeologica, 7. (1936), pp. 59-60.
-Essen, op. cit., pp. 404-420.



مراجع الفصل السابع

السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى

أولاً: عن السحر والنبوءة فى الفن القبطى، راجع:

-Wilkinson, R., H, Symbol & Magic in Egyptain Art, London, (1999), pp. 148 f.
-Ogdan, J. R., Observations on a Ritual Gesture, After Some Old Kingdom Reliefs, J. S. S. E. A. X. I, (1979), pp. 71-76.
-Ogdan, J. R., Some Reflections on the Meaning of Megalithic Cultural Expression in Ancient Egypt with Reference to The Symbolism of The Stone, V.A = Varia Aegyptiaca, San Antenio, 6, (1990), pp. 17-22.
-Maarten, R., J., Magical and Symbolic Aspects of certain Materials in Ancient Egypt, V. A. 4, (1988), pp. 237-242.
-Wolfhart W., W., Symbol, Symbolik, L. A. = Lexikon der Ägyptologie, Vol., VI, (1986), pp. 112-128.
-Scott, W., Hermetica, The ancient Greek and Latin Writings which contain religious or teachings ascribed to Hermes Trismegistus, Oxford, (1936), pp. 181-182.
-Eusebius, H. E., 2-13.
-Fowden, G., The Egyptian Hermes, New Jersey, (1993), pp. 75-86.
-Morenz, S., Religion und Geschichte des alten Ägypten, Gesammelte Aufsätze, Weimar, (1975), pp. 1115-119.
-Iloyd, G. E. R., Magic, reason and experience, Studies in the Origin and development of Greek Science, Cambridge, (1979), pp. 10-58, 263-264.
-Mahé, J. P., Le Sens des Symboles Sexuls dans quelques textes hermetiques et gnostiques; (N. H. S), Nag Hammadi Studies, 7, (1975), p. 123-125, Sp., 139-141.

-Seagal, A. F., Hellenistic Magic, Some questions of definition, S. G. H. R., Etudes Preliminaires aux religions Orientales dans P. Oxy, 196, 197, 1012, 1256, 1148, 1149, 1151, 1265, P. Masp., 67136, 67137
-Milne, History of Egypt under Roman Rule, London, (1924), pp. 215 ff.
Crum, J. E. A. XX, (1926), pp. 189 ff.
-المعجم اللاهوتى الكتابى، ص ص ٤١٣-٤١٥، ٨٠٢، ٨٠٣.

*حول الرمزية فى المقابر المسيحية المبكرة فـــى مصـــر الوســـطى فـــى أنتينـــوى وباتوبولس:

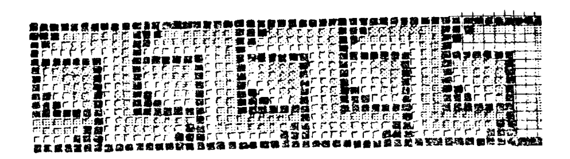
-Scott, M. P. D., Paganism and Christianity in Egypt, Cambridge, (1913), p. 167 ff.
-Gayet, L'art Copte, Paris, (1902), pp. 36 ff, 112-113.
-Leclercq, op. cit., Colls. 827.
-Gayet, A. M. G., XXX. I, pp. 58 ff.
-Forrer, R., Die Gäber und Texitilfunde Von Achmim (Panoplis), Vienna, (1981), pp. 12-14.
-Forrer, R., Die Frühchristlichen Alterthümer Von Achmim, (Panoplis), A. P., (1893), pp. 10-11, 16-17.
-Chridt Tombs, op. cit., (1963), no., 263, 288-290, 329.

*الرمزية فى الفن القبطى

-Scott, op. cit., (1913), pp. 23 ff, 180-181.
-Duthuit, op.cit., (1931), Pl. XIII.
-Drioton, Trois Documents Pour L'etude de L'art Copte, B. S. A. C. X., (1944), pp. 69-79.
-Leclercq, DCAL, XI. Col., 2718, Fig. 7261.
-عزت قادوس، الرموز البحرية ودلالاتها فى الفن المسيحى المبكر فى مصر، بحـــث فى ندوة سواحل مصر الشمالية عبر العصور، إبريل، (١٩٩٨)، (تحت الطبع).
-Leclercq, op. cit., IX Col., 1008.
-Kendrick, Catalogue of Textiles from burying grounds in Egypt, London, (1920), I, Pl. XVII, no. 69.

-Ballet, P., Isis Assise Sur La Corbeille au Sistre, au Pot Rond et au Miroir, BIFAO, (1994), Vol. 111, pp. 21-32.
-وليم كلارك، الرمز والأسطورة فى مصر القديمة، (مترجم)، القاهرة، (١٩٩٨).
-Rutschowscaya, M. H., Bois de L'Egypt Copte musée du Louvre, R. M. IV., Paris, (1986), pp. 112 ff.
-Benazeth, D., Les Encensoirs de la Collection Copte du Louvre, R. Louvre, (1988), pp. 294-297.
-Douglas, J., Brewer and Emily Teeter, Egypt and the Egyptians, Cambridge, (1999), pp. 188 ff.



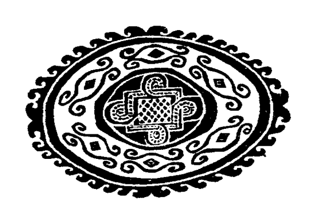


قائمة الاختصارات — Abreviations

A.A.	Archäologische Anzeiger.
AAAHP	Acta ad Archaeologiam et Artium Historian Pertinentia.
AMG	Annales du Musée Guimet.
AJA	American Journal of Archaeology.
ASAE	Annales du Service des Antiquites de l'Egypt.
AIPHOS	Annuaire de L'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves. Bruxelles
AT	Aegyptica Treverensia.
BIFAO	Bulletin de L'Institut Francais d'Archeologie Orientale.
BFürZ	Byzantinischer und Fruhishamischer Zeit . Leipzig.
BAR	British Archaeological Reports.
BMP	British Museum Publications.
BSOAC	Bulletin of The School of Oriental and African Studies.
BSAC	Bulletin de la Societe d' Archeologie Copte.
BCMA	Bulletin of the Cleveland Museum of Art.
BSAA	Bulletin de la Societe Archeologique d' Alexandrie.
BMMA	Bulletin of the Metropolitan Museum of Art .
CA	Cahiere Archeologique.
CRAIBL	Comptes –rendus de L'Academie des inscriptions et de Belles lettres.
CSCO	Corpus Scriptorum Christianorum Orientalin.
DAC	Dictionnaire d'antiquites Chretienne
DALC	Dictionnaire D'Archeologie et des Liturgies Chretiennes.
DTC	Dictionnaire de la Theologie Catholique.
DOP	Dumbarton Oaks Papers.
Frü.S	Fruhmittelalterliche Studien.
HSA	Hauptstadt des Spatantiken Abendlandes.
JDI	Jahrbuch des deutschen Archaologischen Instituts.
JAC	Jahrbuch Für Antike und Christentum.
JARCE	Journal of the American Research Center in Cairo.
JEA	Journal of Egyptian Archaeology.
JHS	Journal of Hellenistic Studies.

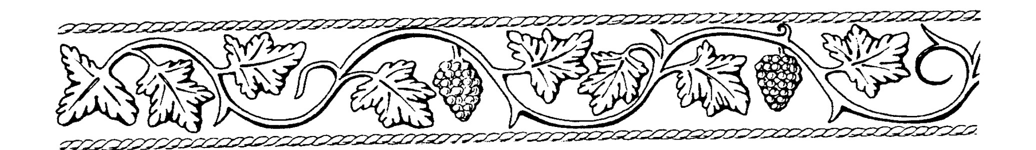
J.ThS	The Journal of Theological Studies.
ICGAS	International Congress of Greek and Arabic Studies (1983).
ICCS	International Congress of Coptic Studies (1988).
MLFAO	Memoires de L'Institut Francais d'Archeologie Orientale.
MIE	Memoires de L'Institut Egyptien.
MDAIK	Mitteilungen des Deutschen Archaelogischen Instituts Abteilung Kairo
MIE	Mémoires de l'Institut Egyptian.
NCZ	Nubiens in Christlicher Zeit.
NIAASC	The Netherlands Institute for Archaeology and Arabic Studies in Cairo
OC	Oriens Christianus.
OCA	Orientalia Christiana Analecta.
OCD	The Oxford Classical Dictionary.
ODCC	The Oxford Dictionary of the Christian Church.
PO	Patrologia Orientals.
PBSR	Paper of British School at Rome.
RMMGR	Rapport Sur la Marche du Musee Greco-Romain.
TS	Technical Studies. For Art Museum Cambridge.
TSFFA	Technical Studies in The Field of The Fine Arts.
SC	Sources Chretiennes.
YCS	Yale Classical Studies.
V.Ch	Vigiliae Christianae.
ZASA	Zeitschrift fur agyptische Sprache und Altertumskunde.

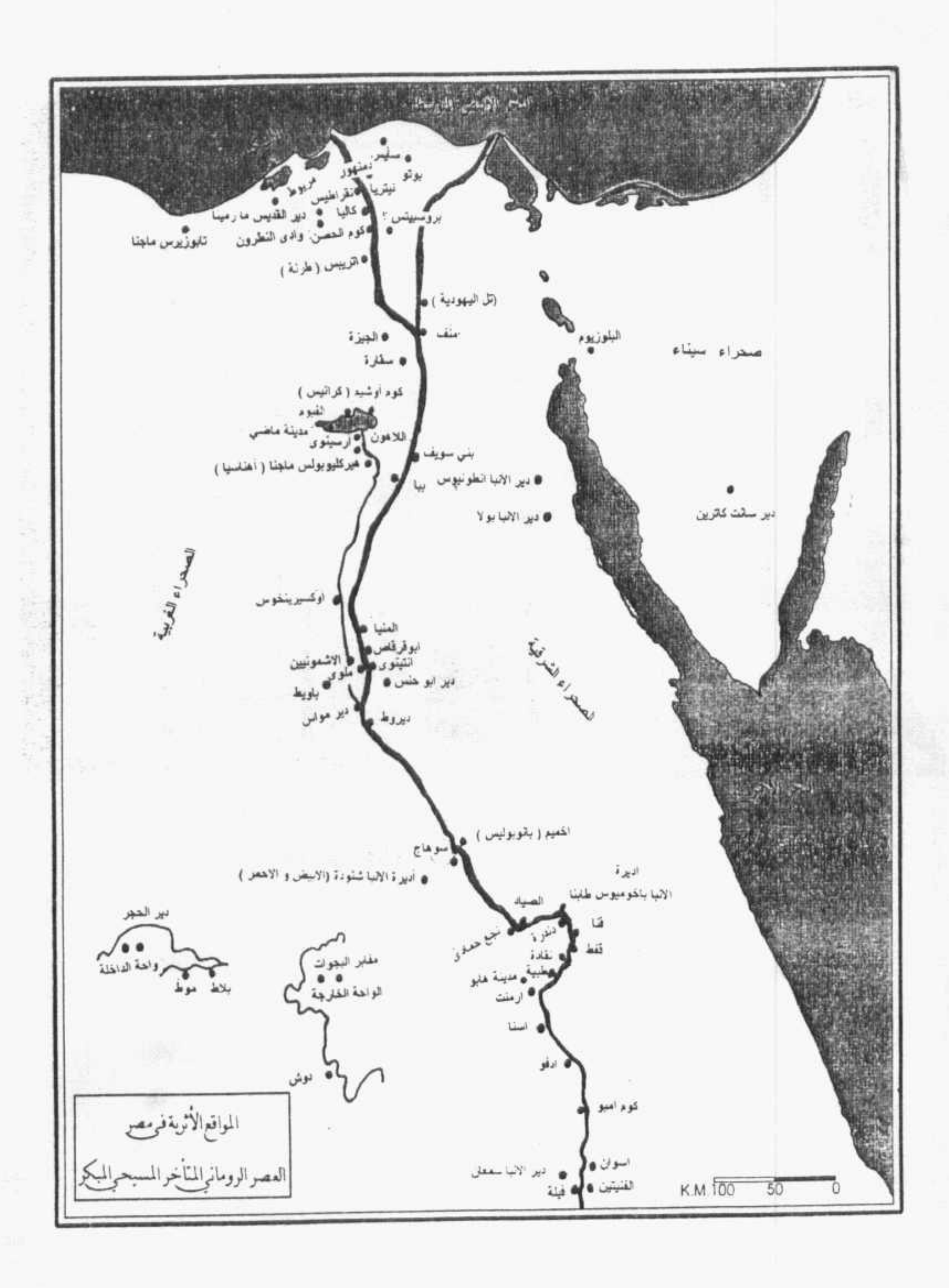






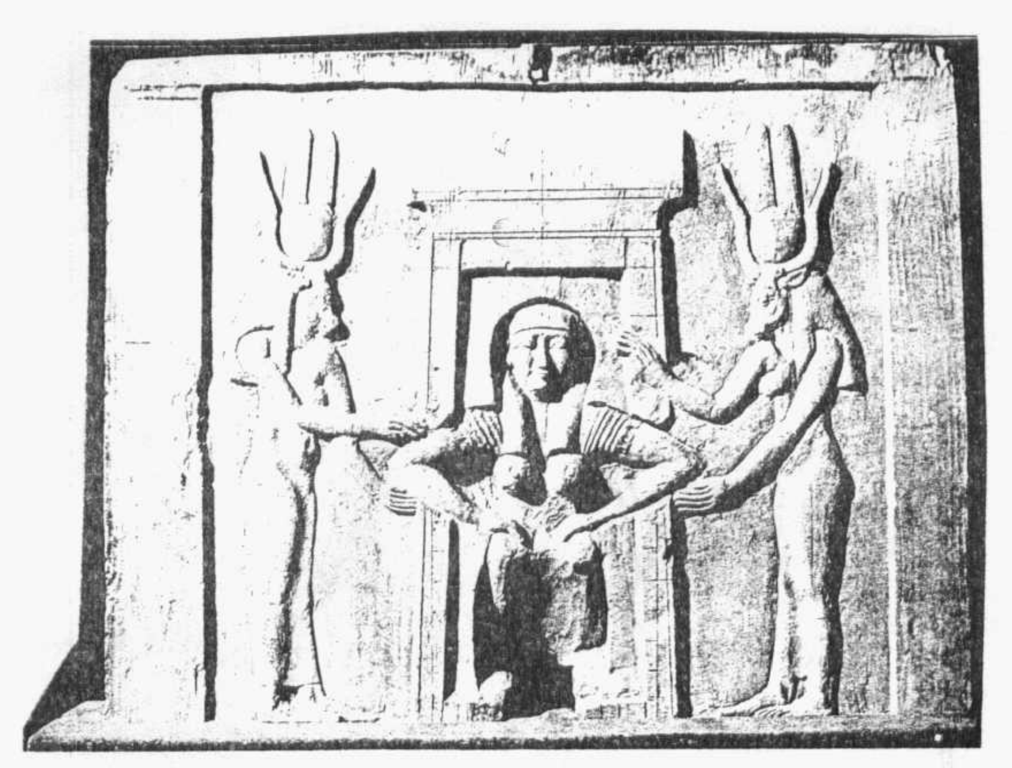
الأشكـــــــال





المواقع الأثرية في مصر

العصر الروماني المتأخر المسيحي المبكر



(شكل ١) منظر الولادة الإلهية من معبد حتحور فى دندرة ·
العصرين اليونانى الرومانى ·المتحف المصرى



(شكل ٢) إيزيس مرضعة حورس من القرن الثانى /الثالث الميلادي
(متحف شتوتجارت)



(شكل ٣) منظر للإله حورس المخلص على النمط الشعبي
من العصر الروماني المتأخر/ المسيحي المبكر
القرنين الثالث / الرابع الميلاديين (متحف اللوفر)





(شكل ٤) أ – صورة لحربوقراط قاهر الشر (المتحف المصرى)
ب – صورة لفارس من العصر الروماني المتأخر ،كرانيس ، الفيوم





(شكل ٥) القديس سينسيوس والقديس فوبيا آمون من دير القديس ابوللو فى باويط
القرن السادس الميلادي



(شكل ٦) رأس من البازلت الأسود للإمبراطور دقلديانوس ٢٨٩-٣٠٥م

(شكل ٧) صورة نصفية من حجر البر وفير للإمبراطور جاليريوس
بداية القرن الرابع . المتحف المصرى



(شكل ٨) رأس من حجر البر وفير للإمبراطور قنسطنطنيوس الكبير (الوالد) بداية القرن الرابع .





(شكل ٩) نماذج من الطقوس الجنائزية والرموز الغنوسية على التوابيت. العصر الروماني المتأخر .





(شكل ١٠) نماذج مختلفة من شواهد قبور كوم أبو بللو (طرنه) اتريبس
القرنين الثالث والرابع .







(شكل ١١)

شاهد قبر من كوم ابو بللـو ، محفوظـة فى المتحف القبطى رقم ١٢٣٣٢ ، من الحجر الجيرى ٣٥×٣٠، والشاهد فاقد اجزاء من الجهة اليمنى من اعلى ، عليه نحت غائر نجد فيه رجل واقف وسيده جالسة، والاثنان فى حالة تضرع ، ونلاحظ انهما يرتديان خيتون سفلى وفوقه هيماتيون ملفوف حول الجسم وعلى الكتف الايسر والساعد الايسر ، ملامح الوجه ممتلئة طبقا للاسلوب المعروف لشواهد قبور كوم ابوبللو ، الشاهد بدون نقش ، والاسلوب الفنى واضح عليه التسرع فى التنفيذ والسطحية الفنية ، وبصفة خاصة عدم محاولة الفنان لتوضيح المقعد الذى تجلس عليه السيده وحاول ابرازه بسطحية بواسطة خطوط ملونه باللون الاحمر . القرنين الثالث والرابع .م



(شكل ١٢)

شاهد قبر من كوم ابوبللو، محفوظة فى المتحف القبطى رقم ١٢٣٣٣ من الحجر الجيرى مقاس ٢٦×٦٠ ، عليه نحت غائر لسيدة متكأه على اريكة بذراعها الايسر فوق مسندين (طراز الكلينى)، وفى اليد اليمنى نجدها تمسك الكأس المقدس(المبخره)، وترتدى خيتون سفلى فوقه هيماتيون ملفوف فوق اليد اليسرى ، اسفل الوسائد نجد المائدة المقدسة ذات المدلول الجنائزى الغنوسى ، ويبدو ان ذلك كان فى حدود ا لشاهد الاول الاصلى، وعلى اليمين نجد رجلين واقفين متضرعين يرتديان ملابس رومانية مثل الامثلة السابقة ، الوجوه عموما ممتلئه والتسريحه مصريه الطابع خشنة ، والاتجاه الخاص بالاقدام جهة اليمين فقط مثل الحالات المبكرة التى تم تأريخها بالقرنين الثانى



(شكل ١٣)

شاهد قبر من كوم ابو بللو (طرنه) للمتوفية ЄΠΙΤΥΧΕΙΑ ، المتحف القبطي رقم 12337 ، من الحجر الجيرى المصقول مقاس ١٧×٢٨ ، الشاهد نصف دائرى تتوسطه سيده متوفيه مضجعه على وسائدتين ترتدى هيماتيون طويل يلتف فوق ساعدها الايسر وتمسك فى يدها اليمنى كأس ، على يسارها نجد قاعدة يرقد فوقها الاله ابن آوى ، واسفل السريرنجد المائدة المقدمة كاملة ، تتكون من مائدة بثلاث ارجل وامفوره خمر وحزمتان من النبات السرى غنوسى الطابع ، واسفل القطعة نجد سطرين يونانى .

ЄΠΙΤΥΧΕΙΑ LΗ LΙΗ ΜΕΧΕΙΡΤΕ.

[ЄΠΙΤΥΧΕΙΑ LΗ LΙΗ Μ ΕΧΕΙΡΤΕ]

(ابيتوخيا ٨٠ سنه (ماتت) فى ١٨ من شهر (؟) مع السلامة (وداعا)

النحت فى القطعة يبدو سطحيا بالمقارنة بالاعمال الاخرى ، تسريحة الشعر ترجع الى القرن الرابع م، طبقا للقطع المؤرخة ، كذلك وضع الارجل والاقدام ، وبصفه خاصة القدم اليمنى ، ملامح الوجه ممتلئه، والسيده لا ترتدى شال على الراس .

التاريخ المقترح . القرنين الثالث والرابع م



(شكل ١٤)

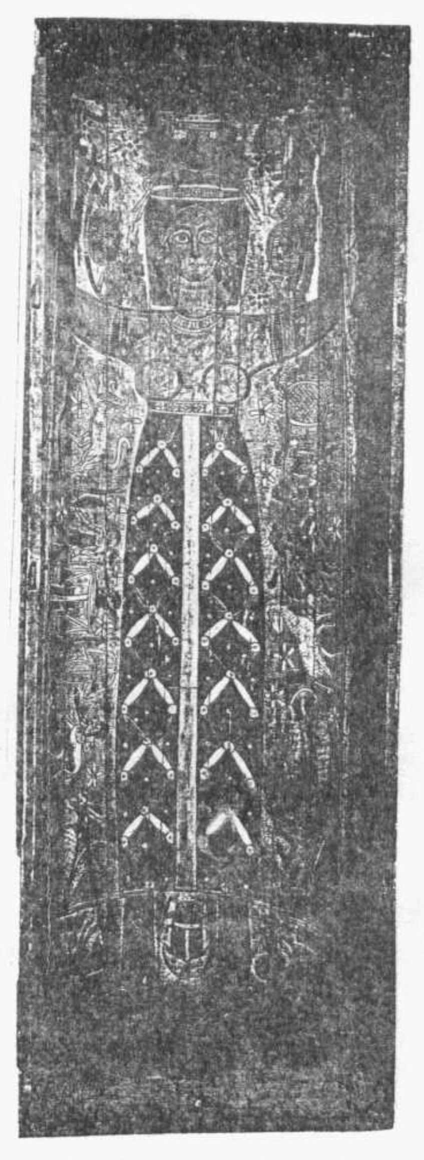
شاهد قبر من كوم ابوبللو. المتحف القبطي رقم 12345 ، من الحجر الجيرى مقاس ١٨×٢٥ يعتبر من شواهد الفترة الاولى ، وهو يتميز بأرضيـة حمراء اللون بشكل بيضاوى يقف فيه المتوفى ومعه طفل أو رجل متوفى آخر ، ويتضح من فحص اللوحة ان هناك فنانين قاموا بعمل القطعة التى استخدمت مرتين الاولى : لصالح المتوفى الكبير الذى يقف فى المنتصف ، ثم وضع الاخر فى فترة زمنية لاحقه ، ونلاحظ ذلك فى القياس الجسمانى لوضع المتوفى الايسر وكذلك اتجاه حركة المتوفى الكبير فى عكس حركة المتوفى الأخرى ، ويبدو ذلك بتأثير الفن المصرى القديم فى وضع البروفيل (الجانبى) وكذلك عمق المنظور من الجانبين. اسفل القطعة نجد سطرين من النقوش اليونانية وكلها مطموسة الى حد ما.

القرنين الثاني - الثالث.م.



(شكل ١٦)

شاهد قبر يمثل نموذج للمتضرعة فى الفن القبطي ٠ متحف اللوفر
القرنين الرابع والخامس ٠ اهناسيا



(شكل ١٥) منظر الالهه نوت المصرية المتضرعة فى تابوت Soter من طيبة
القرن الثانى الميلادي



(شكل ١٧)

شاهد قبر من (الفيوم) ، محفوظة فى المتحف القبطى رقم ٨٠٠٤ ، مقاس ٤٥ × ٧٠ سم عبارة عن متضرعه واقفة فى المنتصف رافعة يديها الى اعلى ترتدى خيتون وهيماتيون سميك حول راسها هالة على هيئة شال فوق الرأس ، بجوار الراس نجد صليب على الجانبين اسفله رمز للمذبح بزخارف معينات صغيرة ، فوق الراس نجد صدفه تخرج من راس السيدة وكأنها دلائل على الميلاد الجديد ، هذا التكوين يقع بين هيكل معمارى على شكل جمالون قائم على عمودين بتيجان نباتية ، فى الاركان نجد صورة لحيوان مركب ما بين صقر وحمامه وارجل ارنب ، وهو تكوين مقصود لدلالته على العالم الخارجى او الابدية .
المتحف القبطى . ... القرنين الثالث والرابع .م.



(شكل ١٨)

شاهد قبر من المتحف القبطى رقم ٨٦٨٦ ، عثر عليه فى سقارة او الفيوم ؟ لم تنشر من قبل مقاسها ٧٧×٥٢، من الحجر الجيرى ، تتكون من هيكل قائم على عمودين بزهرة الاكانتوس ذو واجهه جمالونية الشكل تمثل مدخل او رشليم فى منتصفها نجد صدفه على هيئة زهرة . وفى منتصف الهيكل نجد المتوفية واقفة متضرعة على هيئة (السيدة العذراء) ترتدى رداء طويل له اكمام ضيقه عليه عباء كبيره ملتفه حول الصدر وحول الراس ، ويظهر اسفلها تسريحة الشعر القصير ، اما الوجه فهو ذو ملامح كبيرة بارزة ، والاقدام مصوره بطريقة امامية وليست بروفيل ، ونلاحظ ان فوق الايدى هناك اثنين من المباخر المعلقة فى سقف الهيكل الذى يرمز هنا للكنيسة ، المنظر بأكمله يمكن مقارنته بقطعة فى متحف اللوفر مصدرها الفيوم وترجع الى القرن الرابع .م ، كما يمكن المقارنه ايضا مع نماذج كوم ابوبللو ، فعلى الرغم من كونها تمثل مدرسة اخرى الا انها تتفق مع السمة العامة للتراكيب الاسلوبية والموضوعية ، لذلك اقترح تاريخ تلك القطعة بحوالى القرن الرابع.م.



(شكل ١٩)

شاهد قبر من المتحف القبطى رقم ٨٠١٨ من الحجر الجيرى مقاس ٣١×٤٨ ، يتكون من هيكل قائم على عمودين بتيجان بزهرة اللوتس ، والواجهة جمالونية الشكل بداخلها صليب فى المنتصف ثم علامه الابديه النهاية والبداية ، فى منتصف الهيكل نجد المتوفى وفقا فى كامل المساحة تماما رافعا يده الى اعلى ويرتدى خيتون طويل بأكمام فوقه هيماتيون ملفوف بأحكام على الجسد من فوق الكتفين ، ملامح الوجه محوره والعيون واسعه وتجريدية الشكل ، الارجل قصيرة وتتجه ناحية اليمين بطريقة البروفيل المصرى .

القطعة لم تنتشر علميا من قبل ولكن تم تسجيلها فى كتالوج (Kamel. op-cit. fig. 108) ، الاسلوب الفنى هنا خشن الى حد ما ينتمى الى الاسلوب الروحانى المتبع فى الفترة ما بين القرنين الرابع . الخامس .م (قارن لوحات عند (Dulthuit.op-cit. P.27) كذلك ملامح الوجه هنا تذكرنا بالقطعة التى نشرها (Drioton.op.cit. P.75) وتم تأريخها بمنتصف القرن الرابع .م ، ما سبق يمكن وضع تاريخ شبه محدد للقطعة لاول مرة وهو القرنين الرابع والخامس . المتحف القبطى .



(شكل ٢٠)

شاهد قبر من المتحف القبطـى رقـم ٨٦٩٥ ، مـن سـقارة او الفيـوم ، مقـاس ٦٠×٧١ ، مـن الحجـر الجيرى يمثل نموذج متطور من شواهد قبور المتضرعين او مدرسة مختلفة تهتم بالزخارف المتأثرة بالفن السورى الى حد ما فى ملامح الوجه وتسريحة الشعر وثنايا الرداء وامتلاء الوجه والاجسـام . القطعة يمكن تاريخها بالقرن الخامس، نشرها (كامل) دون تفاصيل او تاريخ

Kamel. op.cit. (1987) fig. 245.



(شكل ٢١)

شاهد قبر غير معلوم مصدره ، المتحف القبطى ٨٦٣٥ ، مقاس ٣٠×٤٧ ، من الحجر الرملى ، يمثل نموذج لهيكل جنائزى جمالونى الشكل قائم على دعامتين باللون الاحمر ، فى الواجهه نجد اعلى مثلث الجمالونى على الجانبين صليبين ، وفى وسط الهيكل ، نجد المتضرعة واقفه وبجوارها صليب طويل يشبه الرمح ، والاسلوب الفنى هنا متدهور الى حدما بشكل شبح ، ليس هناك تفاصيل اخرى يمكن تحديدها سوى هذا الوصف الذى يؤكد ان هناك هدف روحانى مقصود لصورة المتوفى.

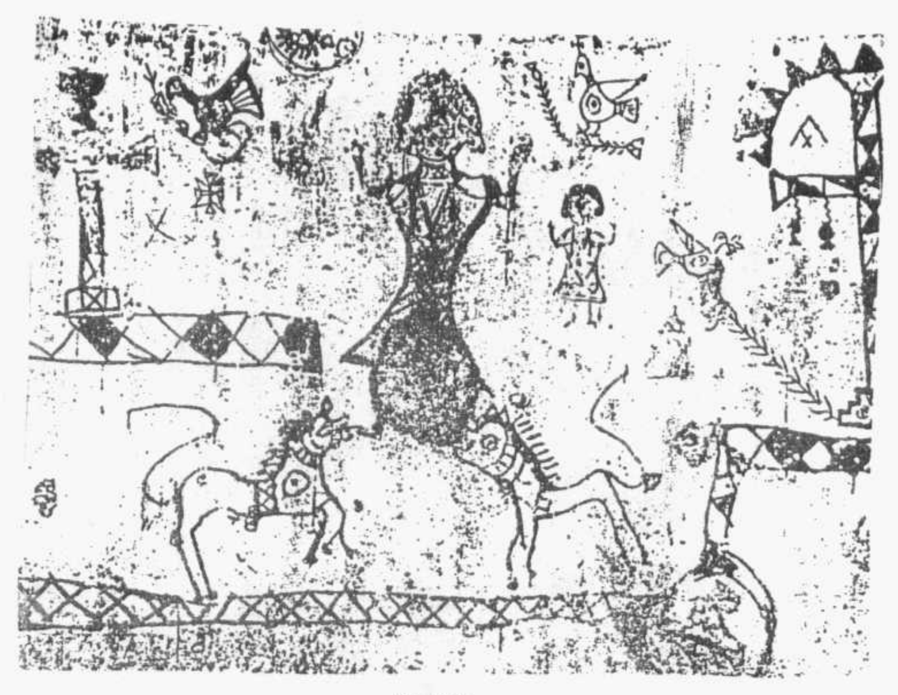
القرنين الثالث والرابع .م. المتحف القبطى .



(شكل ٢٢)

شاهد قبر معلوم مصدره ، المتحف القبطى رقم ٨٦٤٢ ، منقول من المتحف المصرى وكان تحت رقم ٨٦٩٠، مقاس٢٦×٣٢ ، يمثل نموذج للتطور الروحانى نحو شواهد القبور فى الفن المصرى، الشاهد مهدوم من اعلى من ناحية واجهة الهيكل الذى تبقى منه العمودين المزخرفين بزخارف نباتية ، اما المتوفيه فهى واقفه متضرعة ترتدى رداء قصير واسع من اسفل وملامح الوجه غليظة ممتلئة والشعر عبارة على كتل تشبه حبات الكروم ، وهو طراز عرف فى مصر خلال القرنين الرابع - الخامس. م (راجع)(Duthuit.op-cit.p.56) ، كذلك نجد الايدى والاقدام غير ملائمة لقياس الجسم بينما الفنان حاول مواكبة حركة الرداء من اسفل مع حركة الاقدام المتجهة ناحية اليسار.

القطعة مع القطعة السابقة التى تحمل رقم ٨٦٣٥ ، وكذلك قطعة اخرى فى المتحف القبطى تحمل رقم ٨٦٤٣ يمثلون نماذج من الفن الروحانى غنوس الطابع ولا سيما فى طريقه تصوير الاجساد وكأنها اشباح القرنين الثالث - الرابع .م. المتحف القبطى .



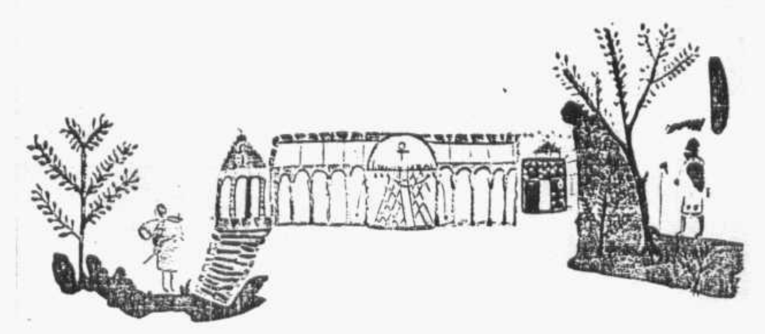
(شكل ٢٣)

مناظر جدارية مبكرة من كهف تل اتريب غربى سوهاج ، سجله Book عام (١٩٠١).

- المنظر يمثل قصة دينية معبرة عن الخلاص للنبى دانيال فى حب الاسود ، هناك مجموعة من الرموز السحرية الخاصة بالعقيدة الغنوسية مثل الحمامه والصليب المزيين .
- منظر لاحد النساك بملابس رومانية وخلفه اثنين من النساك يروضون بعد الحيوانات المناظر غير موجودة حاليا . ترجع الى القرنين الثالث م. راجع

Book.op.cit.pl. xl-xll





(شكل ٢٤) منظر لمبنى أورشليم ، مقبرة الخروج ، البجوات.



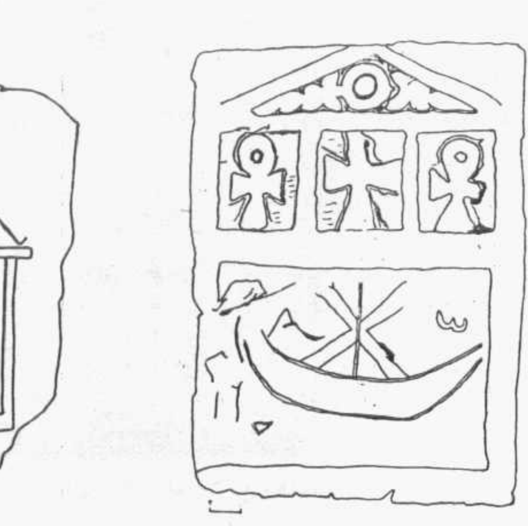
(شكل ٢٥) شاهد قبر للقديسة تكلا ، القرن الرابع ، الخامس.



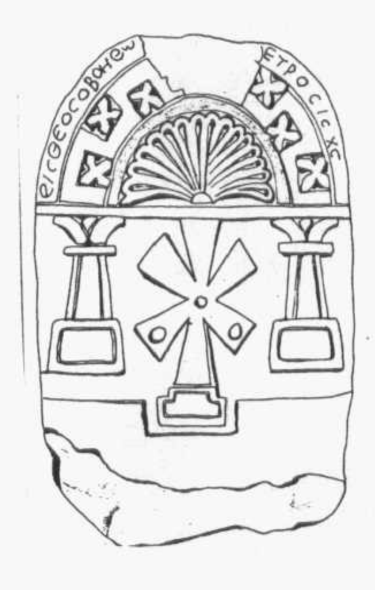
(شكل ٢٦) شاهد قبر على هيئة هيكل أورشليم
القرنين الرابع ـ الخامس .



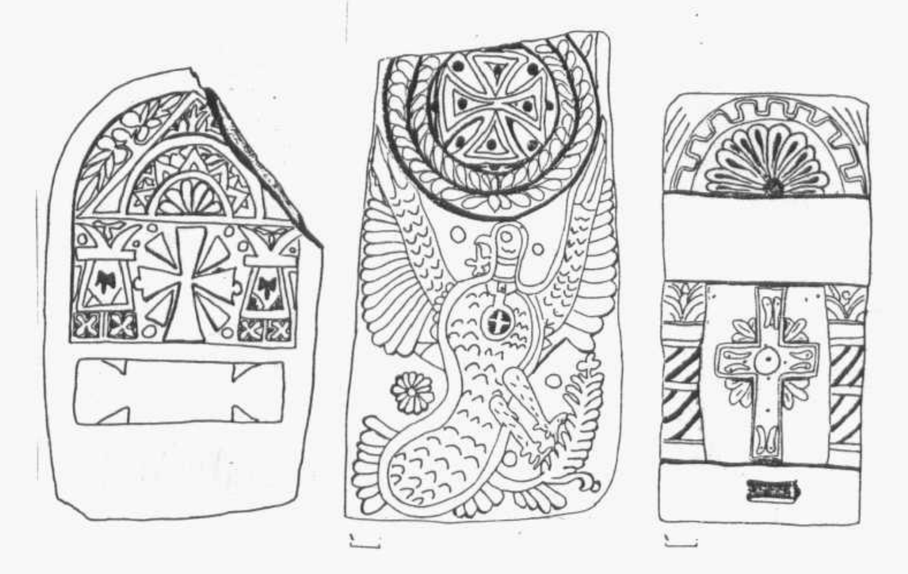
(شكل ٢٧) شاهد قبر على هيئة هيكل أورشليم
القرنين الرابع ـ الخامس



(شكل ٢٨) (شكل ٢٩)
نماذج تخطيطية لشواهد قبور قبطية من المتحف القبطي







(شكل ٣٠) نماذج تخطيطية لشواهد قبور قبطية من المتحف القبطي
القرنين الرابع و الخامس



(شكل ٣١) ابوللو أو اورفيوس أو الراعي الصالح يعزف على قيثارته ، اهناسيا
القرنين الثالث والرابع الميلاديين



(شكل ٣٢) تصوير جدارى ،الراعى الصالح ،مقبرة الخروج بالبجوات
القرن الرابع الميلادي



(شكل ٣٤) قطعة نحتية من الرخام للراعى الصالح
متحف جنيف · القرن الرابع ·



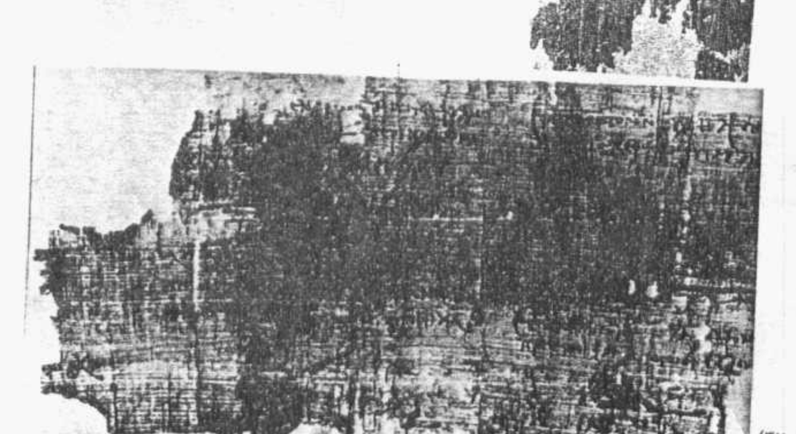
(شكل ٣٣) قطعة نحتية من العاج للراعى الصالح
متحف ليفر بول القرن الرابع ·



(شكل ٣٥) نحت بارز يمثل الإله باخوس فى منظرين أو عالمين مختلفين
اهناسيا · القرنيين الثالث الرابع ·



(شكل ٣٦) نسيج أكفان لتابوت روماني متأخر
المتحف البريطاني ٠ القرن الثالث
(المتوفى والكأس والخمر المقدس)



(شكل ٣٧)
جانب من مخطوط مصور عثر عليه فى اوكسير ينخوس مقاسه ٢٣,٥×١٠,٦ سم محفوظ حاليا فى The Egypt Exploration Society . London. P.Oxy. 2331 تمثل جانب مصور من اسطوره هرقل واسد نيميا مع شرح اسطورى للقصة بمفهوم ايمانى مواكب للفكر الدينى المعاصر خلال القرن الثالث . م ، فى خليفة البردية عثر على قصة مصورة للبطل الاسطورى اخيلوس . القرن الثالث . راجع Weitzmann. (1954) pp. 85-87





(شكل ٣٨)

قطعتان من العاج محفوظتان فى متحف The Walters Art Gallery فى بالتمورى .

أ – قطعة مقاس ٨ × ٥ سم تمثل الاله هرقل يصارع اسد نيميا.

ب– قطعة مقاس ٨×٦ سم تمثل الاله هرقل وهو يهذب فرع شجرة ليستخدمه فى صراعه مع اسد نيميا . القطعتان مؤرختان بالقرن الرابع . م. عثر عليها فى مصر فى مكان غير معلوم . عنها راجع. Weitzmann.op-cit. (1975). p.5. Fig.5.A,B.



(شكل ٣٩)

منظر للاله هرقل يصارع اسود نيميا بينما هناك ملاك يتوج البطل بأكيل من الغار كناية عن انتصاره . المتحف القبطى . القرنين الرابع والخامس . م.



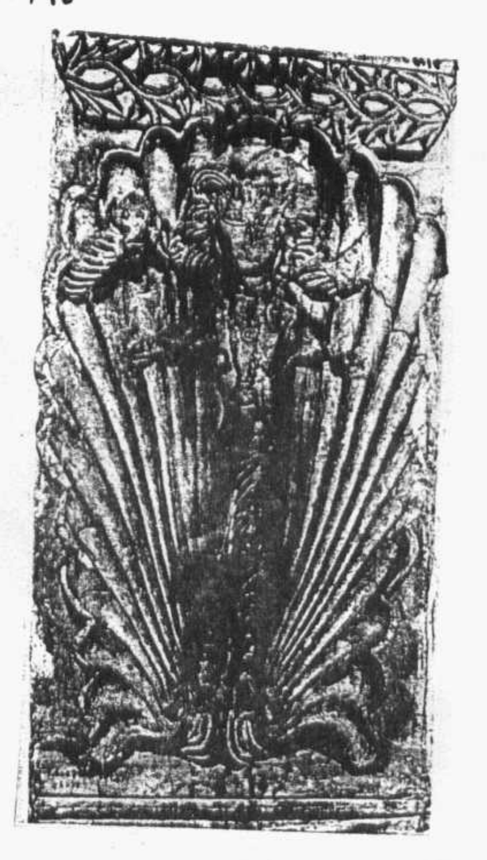
(شكل ٤٠)

قطعة نحتية من الصخر البلورى عثر عليها فى مصر مكان مجهول ، مقاستها ٧,٥ × ٣,٥ ، ومحفوظه فى متحف The Watters Art Gallery in Baltimore

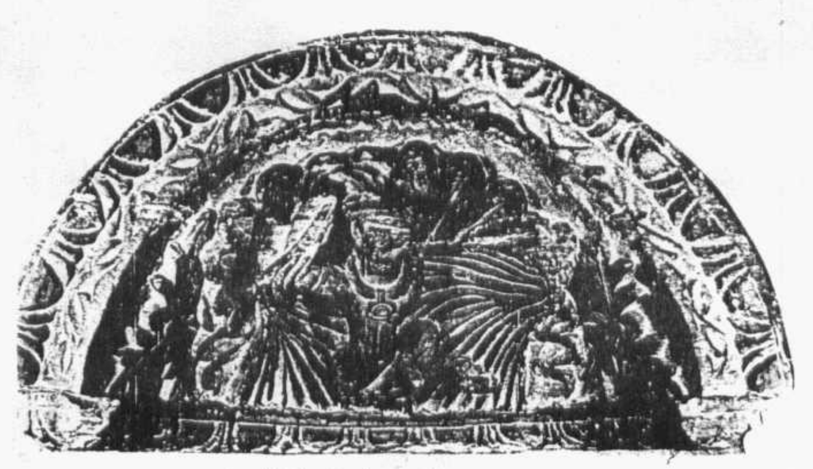
وهى تمثل البطل هرقل فى وضع نهائى للقضاء على اسدنيميا بعد ان حمله على كتفه ، ويستعد لطرحه على الارض ، القطعة تمثل روح مدرسة الاسكندرية فى القرن الثالث . م بما تحمل من ملامح هلنستية الطابع واضحة فى الواقفة والتوازن . القرن الثالث.م .

Segall. Op.cit. (1939) PP. 113-117. fig. 1-3, Baltimore, Op. cit. (1942) no. 534. Pl. Lxxv.

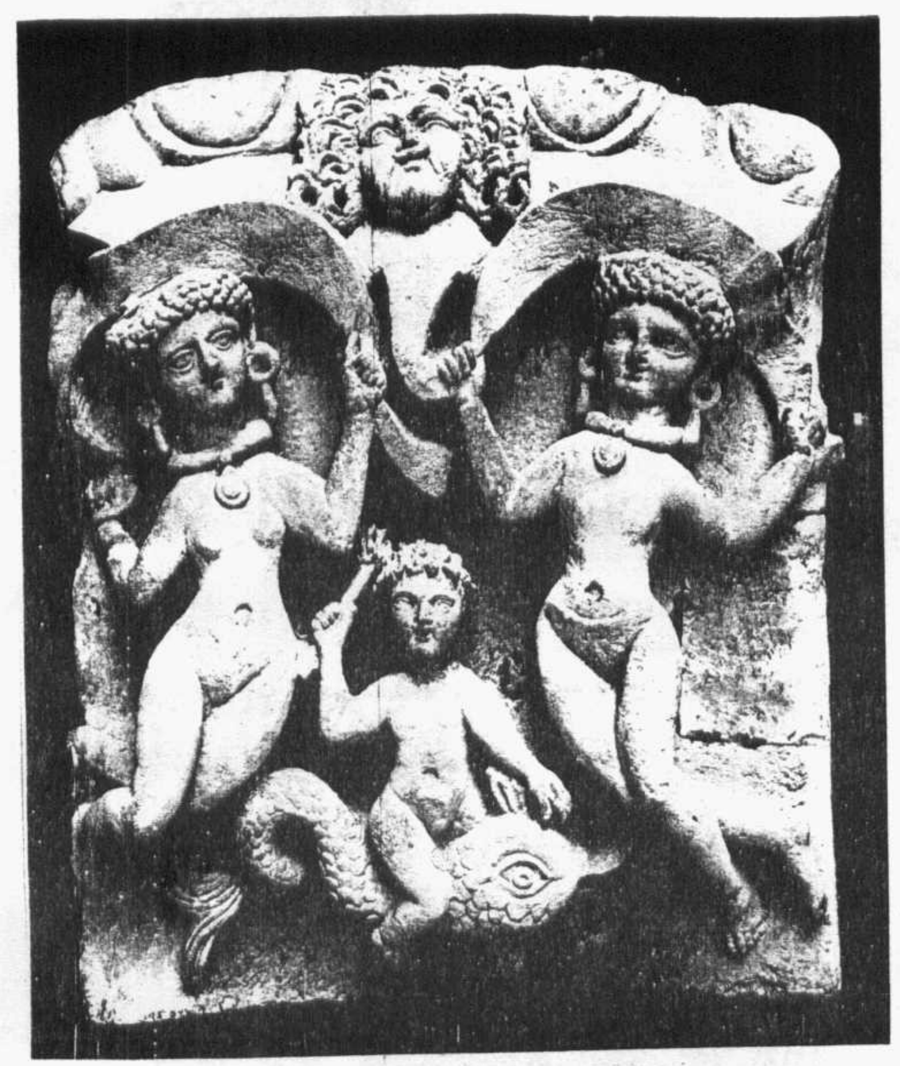




(شكل ٤١) (شكل ٤٢)
نماذج نحتية لعملية الانبثاق الالهى
للالهه افروديتى ، اهناسيا ، المتحف
القبطي ، القرنين الرابع الخامس.



(شكل ٤٣) حنية على شكل صدفة رومانية تمثل ولادة افروديتى
القرنين الرابع والخامس.



قطعة نحتية من أهناسيا (هيركليبولس ماجنا) من المرحلة الثالثة ، نهاية القرن الرابع وبداية الخامس، تمثل اثنين من Nereids يرقصون وبينهما eros على الدلفين ، كما يظهر قناع الخاصة بالجورجينون ، القطعة تتميز نحت بارز ذو عمق وخطوط وملامح منتظمة معبرة عن مرحلة الاستقرار الفنى فى نهاية القرن الرابع - بداية الخامس .م.
محفوظه فى متحف Civici Musei di Storia ed Irt Trieste مقاس ٥٢×٦٠ عنها راجع :
Beckwith . op-cit (1963) pp. 19-20.

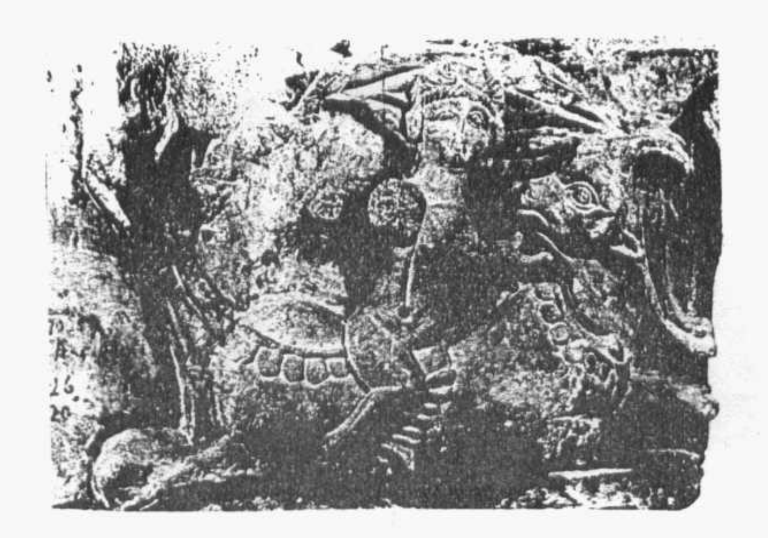
(شكل ٤٤)



(شكل ٤٥) حنية على شكل صدفة تمثل اثنين من الحوريات (نرديس)
على ظهور الدرافيل ، نموذج للفن السكندري
فى القرنين الرابع والخامس.



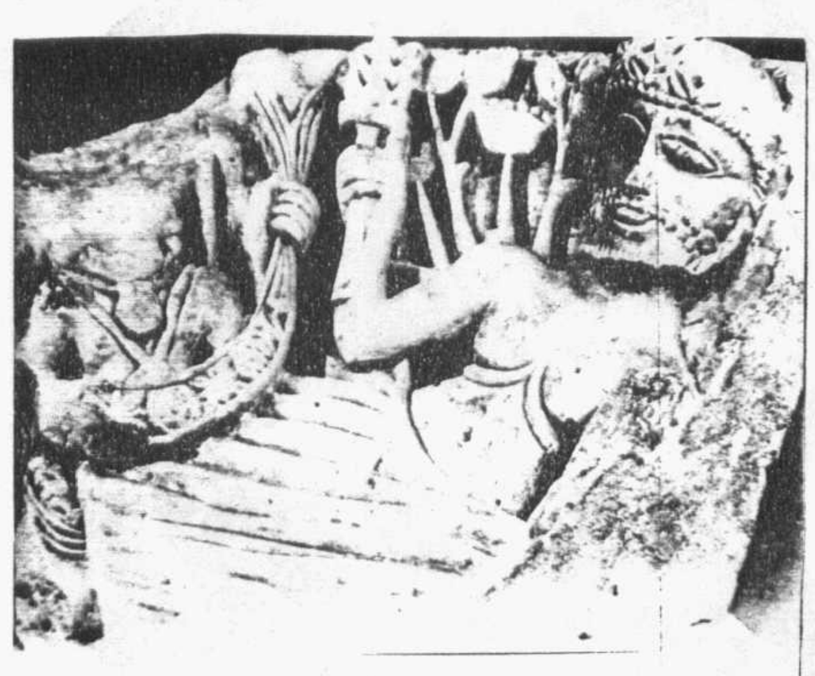
(شكل ٤٦) قطعة نحتية من أسطورة ابوللو ودافني ، اهناسيا ، القرنين الرابع الخامس.



(شكل ٤٧) أوروبا وزيوس (البقرة) ٠ اهناسيا ٠ القرنين الرابع والخامس.



(شكل ٤٨) السيدة ليديا وزيوس (البجعة) ٠ اهناسيا ٠القرن الخامس.



توظيف موضوع اله النيل فى الفن المصـرى فى القرنين الثالث والرابع .م . القطعة من الحجر الرملى من اهناسيا ، مقاس ٣٨,٥×٦٤,٥ محفوظة فى متحف بروكلين ، وهى تمثل الـه النيل (نيلوس) يتكئ على ساعده الايسر المفقود ، ويمسك بيده اليمنى بعـض الفواكـه والازهـار وبجواره رجل ملتحى يرتدى تاجاً ملكيا يجلس وخلفه زهور اللوتس ويحمل بعض الزهور والفواكـه ايضـا . الموضوع فسر على انه تشخيص النيل للسيد المسيح فى لاهوته على الارض . عنه راجـــع

(شكل ٤٩)



(شكل ٥٠)

منظر لاله النيل (نيلوس وحابى) بالتأثير السكندرى بوجه الاله سرابيس ، ويبدو ان الفنان رغب فى ابراز ملامح الوجه والنصف العلوى فقط ، وكأنه يريد ان يحدد مفهوم الانبثاق للاله الذى يمثل مفهوم المسيح على الارض حامل الخيرات والرخاء داخل قرن الخيرات ، وقد كتب الفنان حوله اسمه باليونانية .

متحف بوشكين . موسكو .　　　　القرنين الثالث والرابع م.



(شكل ٥١)

قطعة حجرية من المتحف القبطى رقم ٧٠٣١ مقاس ٣٥×٤٢ عليها نقش بارز بعمق يمثل الاله نيلوس او حابى ، يحمل فوق كتفيه خيرات النيل وبركاته فى صورة رموز صغيرة مثل انسان ادمى وفروع نباتيه وحيوان ليس له ملامح محدده ، الشكل العام لاله النيل يبدو بلحية وشارب وعيون واسعه جاحظة ومحدده وراس الاله غير مواكبة لحجم الجسم ، القطعة من اهناسيا . المرحلة الثانية. المتحف القبطى . القرنين الثالث. الرابع م.



(شكل ٥٢)

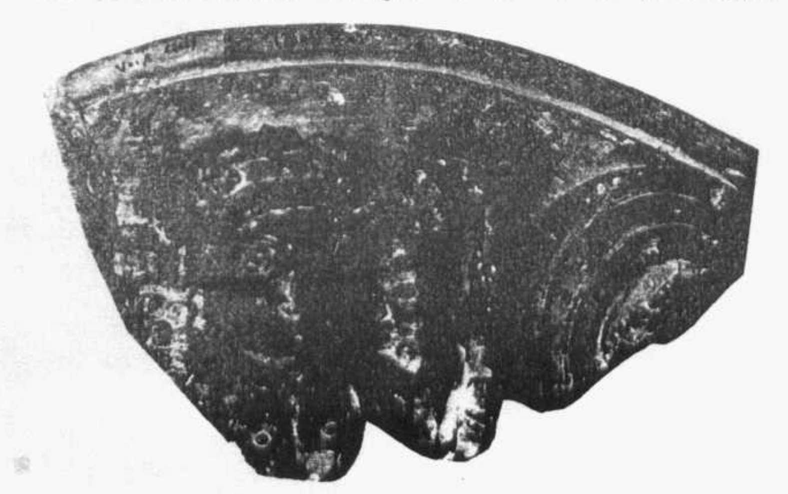
لوحة منحوته تذكارية ، تصور احدى الموضوعات الاسطورية الهلنيستيه ، لأوربا على الثور الذى يرمز للالاه زيوس ، وتبدو اوروبا جالسة باستمتاع وهدوء نفسى فوق زيوس الراقد ايضا فى هدوء، مما يحقق لنا مفهوم القيادة من جانبا اوربا وخضوعها التام لزيوس ، كذلك نلاحظ نظرة الهوى فى ملامح وجه اوربا مع الوشاح المتطاير وابراز ثنايا الرداء السفلى وقسمات الصدر والبطن لاوربا يوضح ان هناك وحدة فنية متماسكة من العناصر اليونانية ولكنها منفذه باسلوب من القرنين الثالث والرابع .م. القطعة من العاج مقاس٥×٥,٩ سم . محفوظة فى متحف بالتمورى ، نشرها.

Weitzmann. op-cit- (1977) no.147



(شكل ٥٣)

لوحة تذكارية من العاج تمثل اختطاف جانيميدس بواسطة النسر (زيوس) نلاحظ ان مفهوم تصوير زيوس هنا متأثر بمنظر نسر حورس المنقض من اعلى فارد جناحيه ، كما نجد واقفة جانيميدس على ركبته تؤكد عملية خضوعه لقوة الاله ، جانيميدس يرتدى القبعة الوطنية لسكان اسيا الصغرى، وهى القبعة التى نجدها تميز مجموعة من الانبياء اليهود اثناء عملية خلاصهم ، فهى صفة مسيحية مبكرة للمؤمنين ، جانيميديس هنا يرتدى ايضا رداء وعباءة ويمسك فى يده العصا المقدسة وخلفه درع ، ارخت القطعة بالفترة ما بين القرنين الثالث و الرابع محفوظة فى متحف بالتمورى . تنتمى لمدرسةالاسكندرية الفنية . راجع Weitzmann. op-cit. (1977). no.148

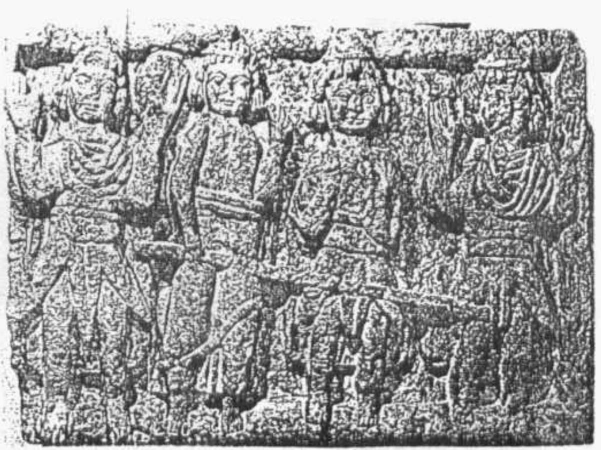


(شكل ٥٤)

قطعة نحتية من المتحف القبطى تحمل رقم ٧٠٠٨ ، تمثل الاله ديونسيوس تحيطه مجموعة من عناقيد العنب والفواكه . اهناسيا . القرن الرابع م.



(شكل ٥٥) النبى دانيال فى جب الأسود ٠من الحجر الجيري ٠ المتحف القبطي القرنين الرابع الخامس٠



(شكل ٥٦) العبرانيون الثلاثة فى النار ٠ من الحجر الجيرى ٠المتحف القبطي القرنين الرابع الخامس٠



(شكل ٥٧)

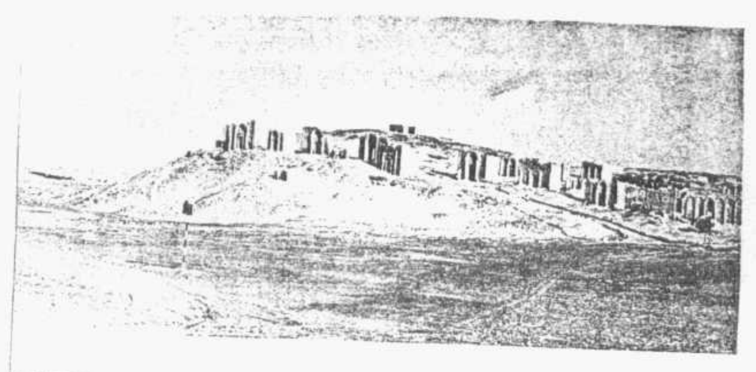
شاهد قبر من المتحف القبطى تحت رقم ٨٥٢٤ مقاس ٤٩×١٤٨ ، غير عليه فى بلده كوم الرحيب بالقرب من سمالوط ، من الحجر الجير ، يمثل شاهد قبر على هيئة تابوت . ناسكوس ، يمثل المتوفى فى العالم الاخر يرتدى خيتون طويل باكمام طويله وعبادة تلتف حول الاكتاف ويمسك فى يده العصا المقدسة المتأثره بعصاه الراهب او الراعى الصالح ، وفى يده اليمنى يمسك الزهور السرية غنوسية الطابع التى نجدها مصورة فى البورتريهات الخاصة بالقرنين الثالث والرابع، ملامح الوجه مبسطة وواقعية ، والشعر خفيف والحرفة الفنية بها شئ من الجمود قريب من الطرز التى كانت شائع فى مصر الوسطى (بانوبوليس وانتيتوى) ،كذلك نلاحظ ان الفاسكوس قائم على عمودين بتيجان كورنثية . ، اما الواجهه فهى مزخرفة بزخارف نباتية، التاريخ المقترح (لان الشاهد لم ينشر علميا حتى الان) ، يرجع الى فتره ما بين نهاية القرن الثانى ومنتصف القرن الثالث.م. وذلك بالمقارنة بالشواهد ارقام ٨٠٢٩ ، ٨٠٣٤ المحفوظة بالمتحف القبطى وكلاهما من منطقة مصر الوسطى .

نهاية القرن الثانى منتصف القرن الثالث .م .



(شكل ٥٨)

شاهد قبر من المتحف القبطى يحمل رقم ١٠٥٢١ ، من الحجر الجيرى ملون بالاحمر والكحلى والاسود ، عثر عليه فى الشيخ عباده ، يمثل نموذج من الناسكوس المصرى المنفذ على شكل مذبح مقدس يجلس فى داخله المتوفى المصور بملامح مصرية فى الوجه والشعر والعيون بينما يرتدى ملابس رومانية ، ويمسك فى يده اليسرى الحمامه التى ترمز للفكر الغنوسى ، وكذلك فى يده اليمنى يمسك عنقود من العنب كناية عن الخمر المقدس اوالمائدة ، نلاحظ ان الفنان قد اهتم بالجزء العلوى فقط والرأس بينما أهمل الجزء السفلى المعقد الذى يبرز عملية الجلوس وحركة الارجل المواكبه لها ، الوجه ممتلىء يعبر عن المميزات الفنية لشواهد قبور القرنين الثالث والرابع. م.
مقاسة ٣٣ × ٥٦ ، والمتحف القبطى.

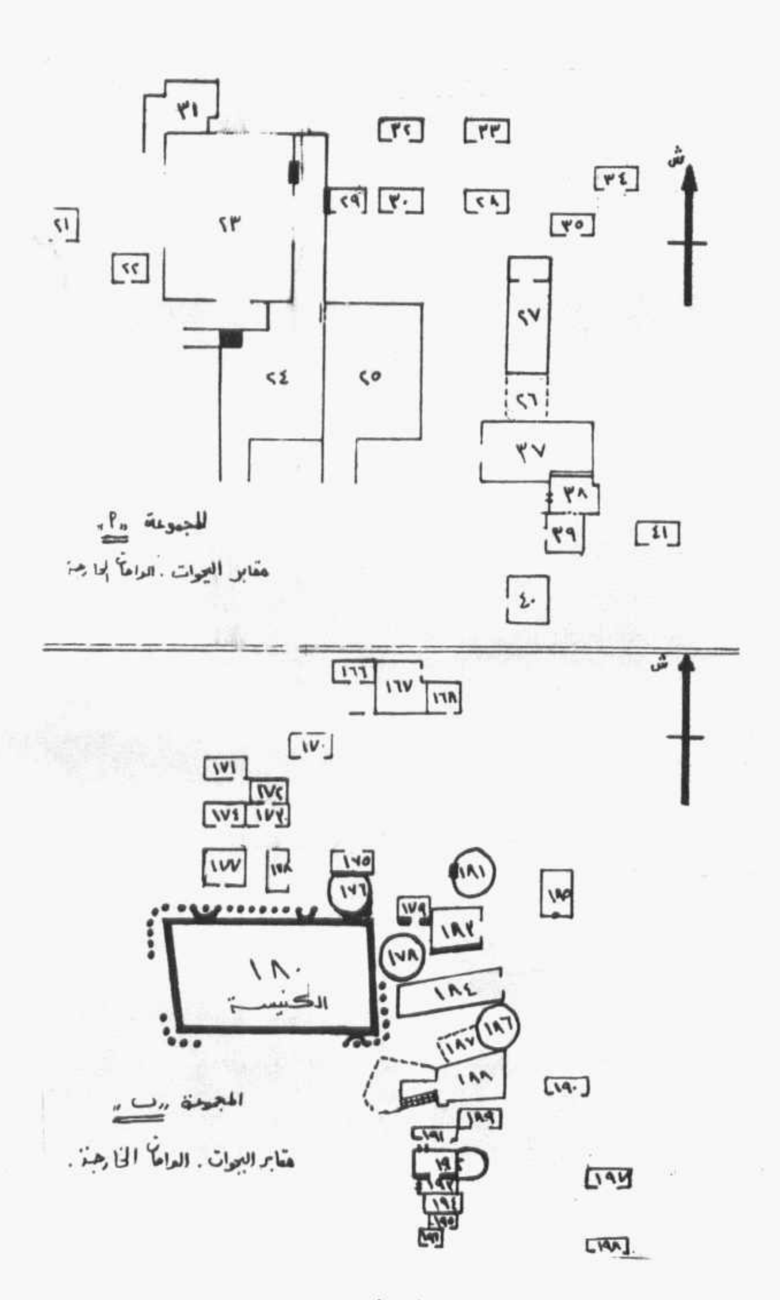




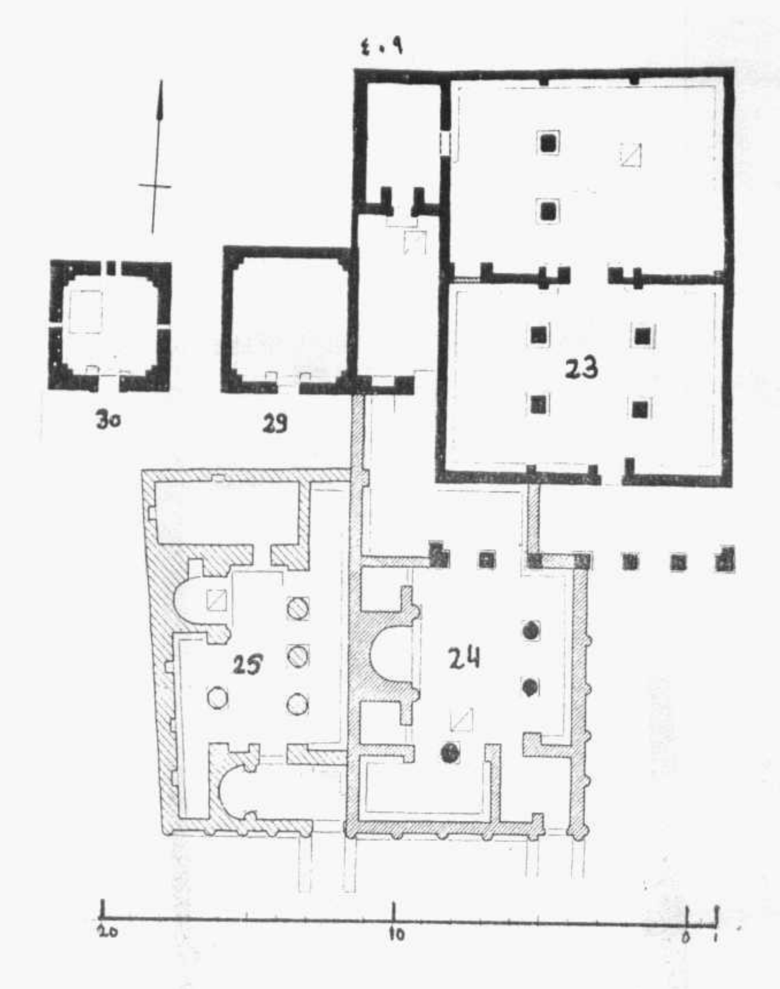
(شكل ٥٩) منظر عام لمقابر البجوات ، الواحات الخارجة،
القرنين الرابع والخامس الميلاديين.



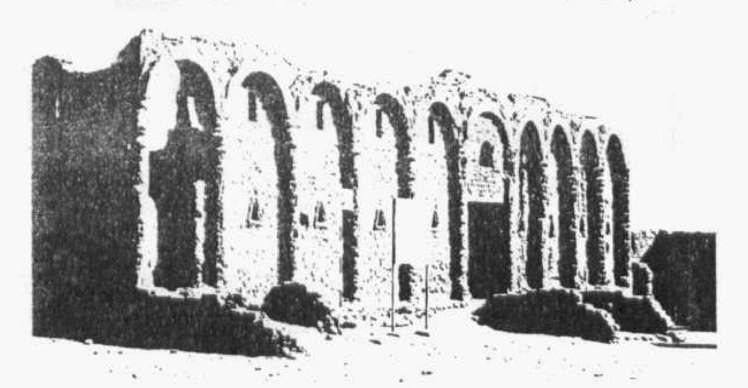




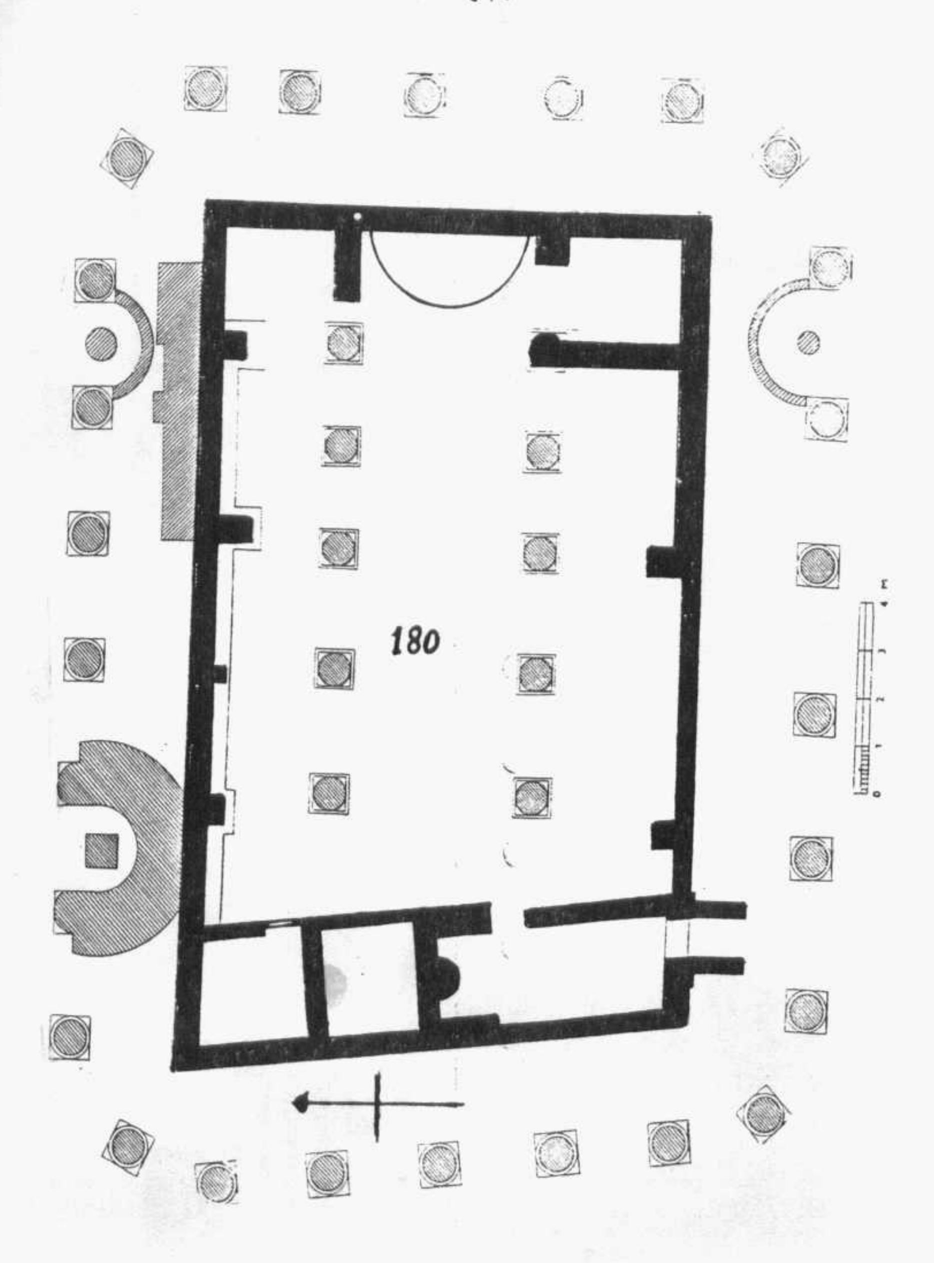
(شكل ٦٠) تخطيط للمقابر الرومانية المتأخرة و المسيحية المبكرة ، البجوات .



(شكل ٦١) تخطيط للحجرات الثلاثة ٢٣،٢٤،٢٥، من مقابر البجوات .



(شكل ٦٢) واجهة الكنيسة (الحجرتين ٢٤،٢٥) . البجوات.

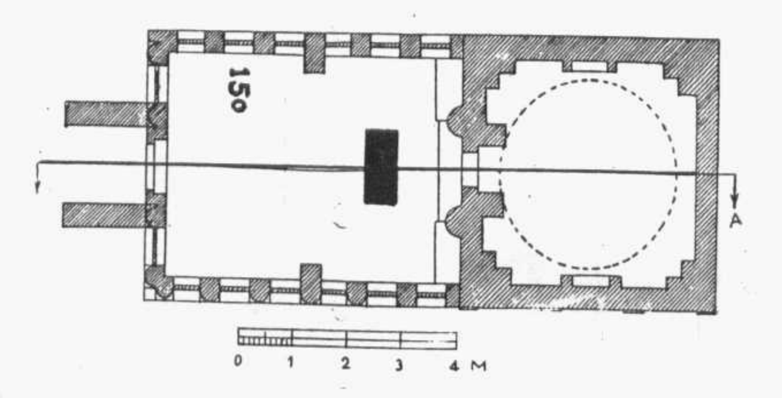


(شكل ٦٣) تخطيط للحجرة رقم ١٨٠ التي تحولت من مقبرة إلى كنيسة فى البجوات.

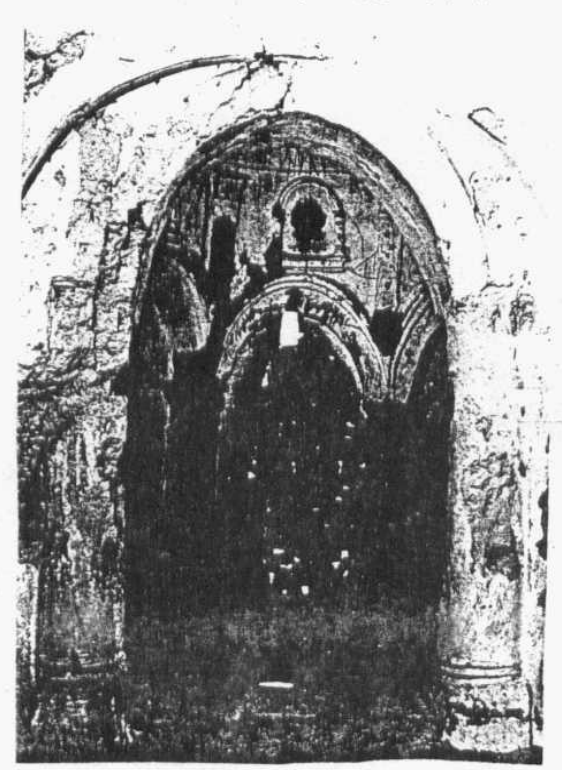




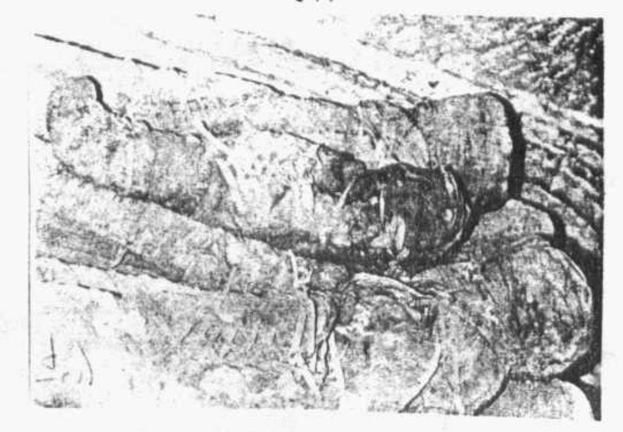
(شكل ٦٤) منظر عام للحجرة رقم ١٨٠ من الخارج والداخل ·

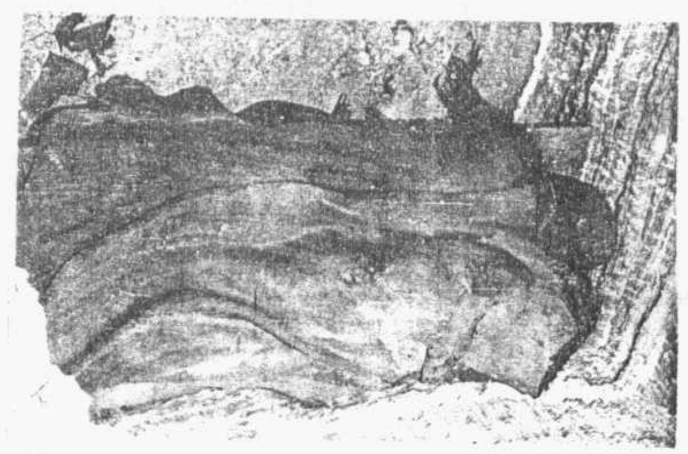


(شكل ٦٥) المقبرة رقم ١٥٠ التي عدلت إلى كنيسة عثر فى فناءها الخارجي على بئر به مجموعة من جثث الشهداء ٠ منتصف القرن الثالث الميلادي ٠



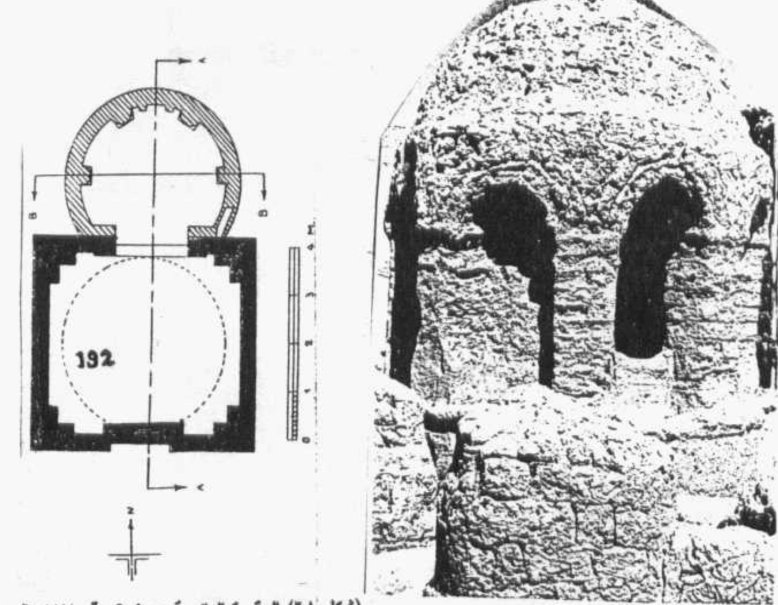
(شكل ٦٦) حنية (تعديل معماري) للطقوس الجنائزية فى الحجرة رقم ١٥٠ ٠





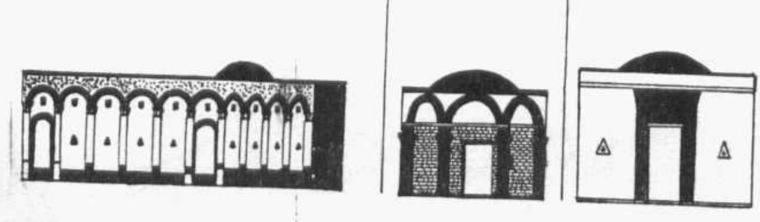


(شكل ٦٧) جثث الشهداء المسيحيين المدفونة فى فناء المقبرة ١٥٠ .



(شكل ٦٨) المقبرة الدائرية θoλoς رقم ١٧٨ بالبجوات .

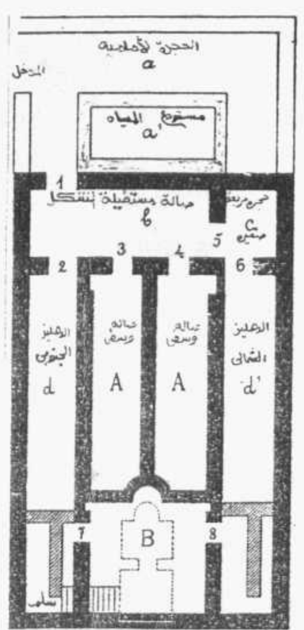
(شكل ٦٩) المقبرة رقم ١٩٢ بعد التعديل.



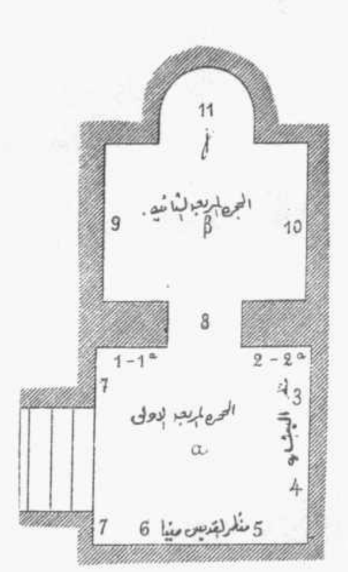
(شكل ٧٠) نماذج لأشكال العمارة الخارجية بمقابر البجوات .



(شكل ٧١) حنية أضيفت فى القبرة رقم ٣٠ بالبجوات .



(شكل ٧٢) المبنى العلوي فى كوم أبو جرجا
القرن السادس • غرب الاسكندرية •



(شكل ٧٣) المبنى السفلى فى كوم أبو جرجا •



(شكل ٧٤) منظر حدائق الجنة فى حنية كوم أبو جرجا •



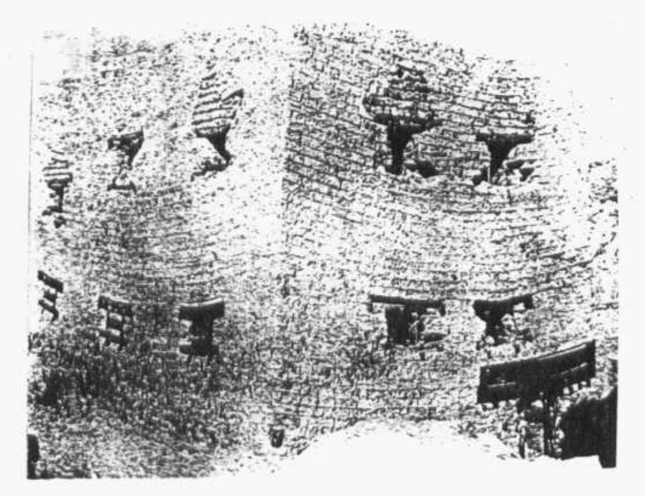
(شكل ٧٥) منظر المسيح فى كوم أبو جرجا.



(شكل ٧٦) منظر القديس أبو مينا بين الجملين . كوم أبو جرجا.

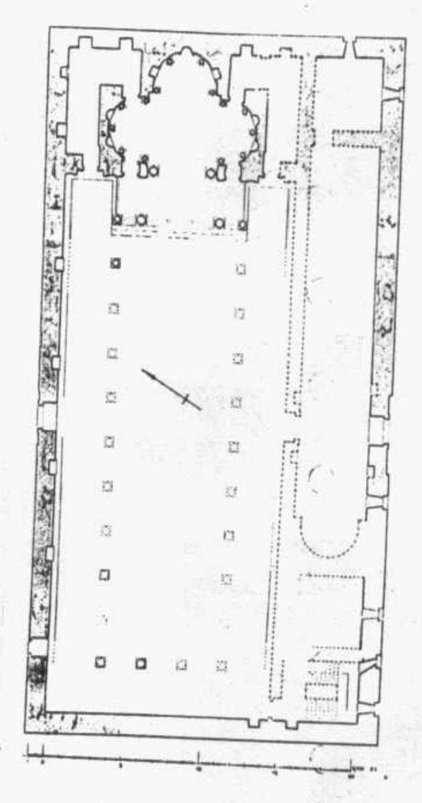


(شكل ٧٧) منظر البشارة فى كوم ابوجرجا.

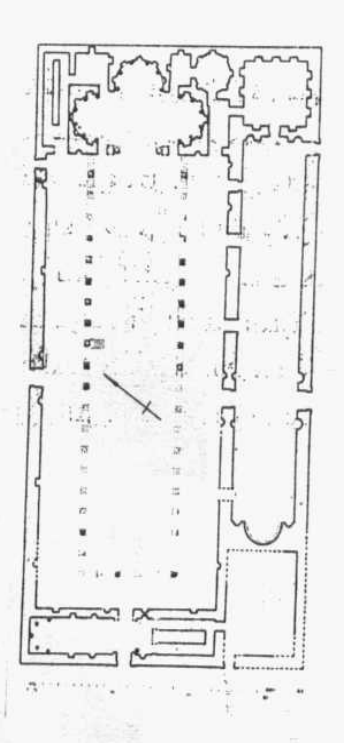




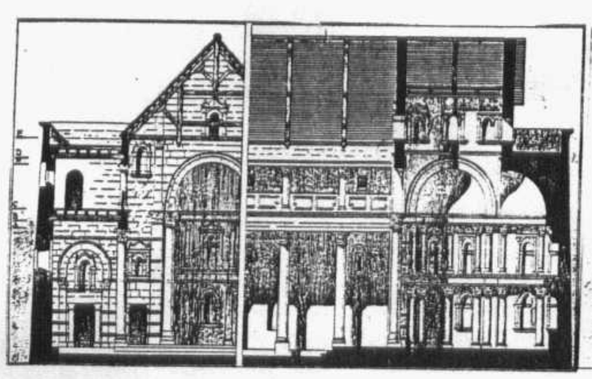
(شكل ٧٨) نموذج لمنزل رومانى من كرانيس (الفيوم)
عدل للممارسة الطقسية اليومية بإضافة حنية
القرن الثالث الميلادي

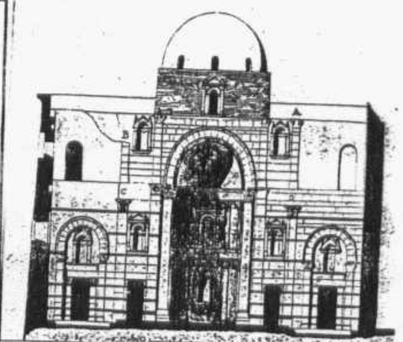


(شكل ٧٩) تخطيط كنيسة الأنبا شنودة
المعروفة بالدير الأبيض (سوهاج)

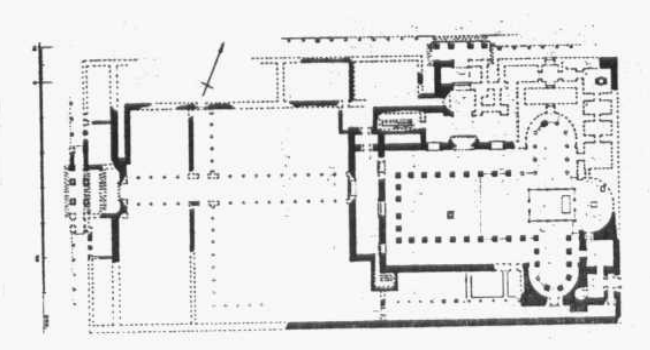


(شكل ٨٠) تخطيط كنيسة الأنبا بشوى
المعروفة بالدير الأحمر (سوهاج)

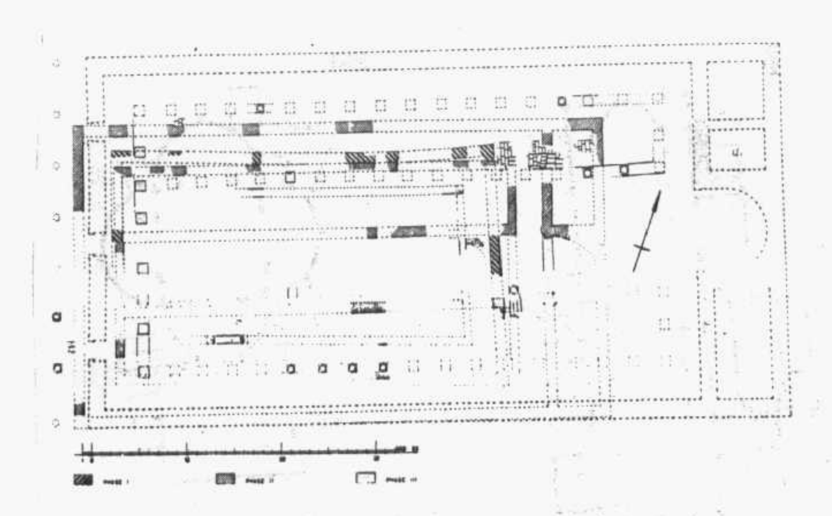




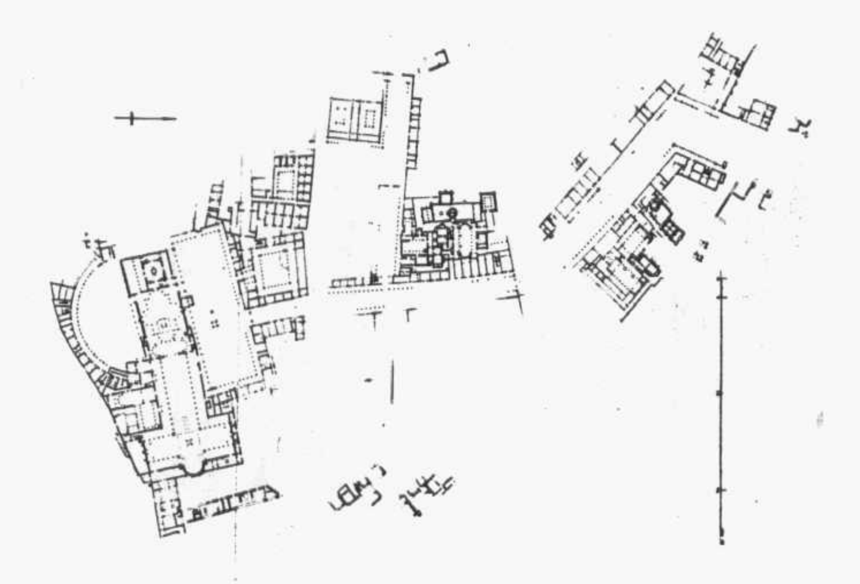
(شكل ٨١) الواجهات المخططة لكنائس أديرة سوهاج .



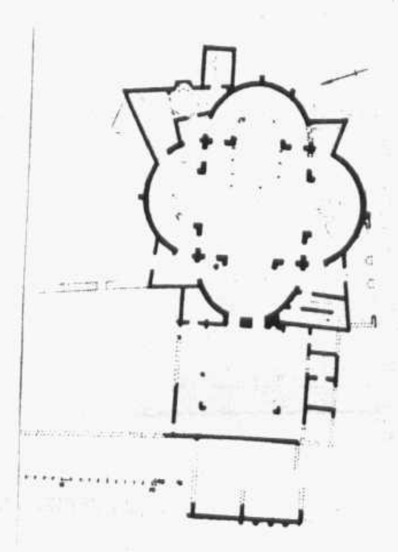
(شكل ٨٢) الكنيسة الكبرى فى هرموبوليس ماجنا (الاشمونين)



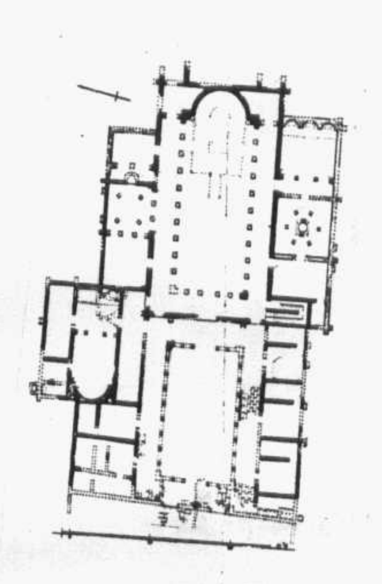
(شكل ٨٣) كنيسة دير الباخومى (طابنا) فاو قبلى .



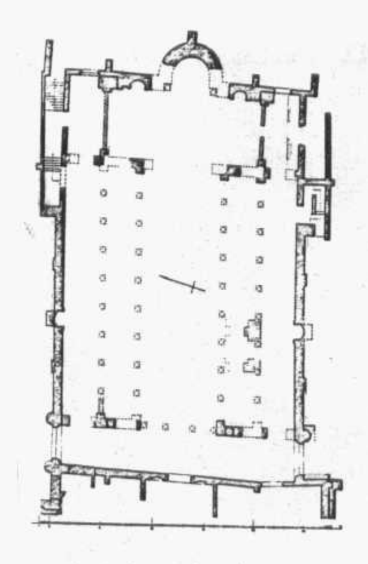
(شكل ٨٤) مخطط عام لمنطقة دير أبو مينا غرب الإسكندرية .



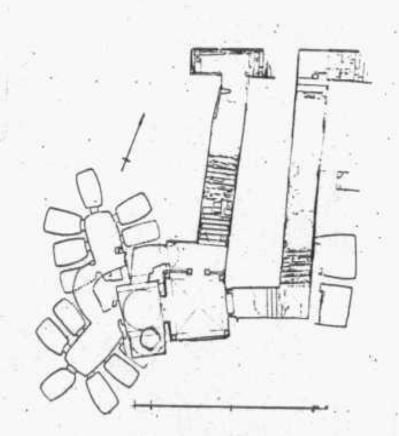
(شكل ٨٥) الكنيسة الشرقية (أبو مينا)



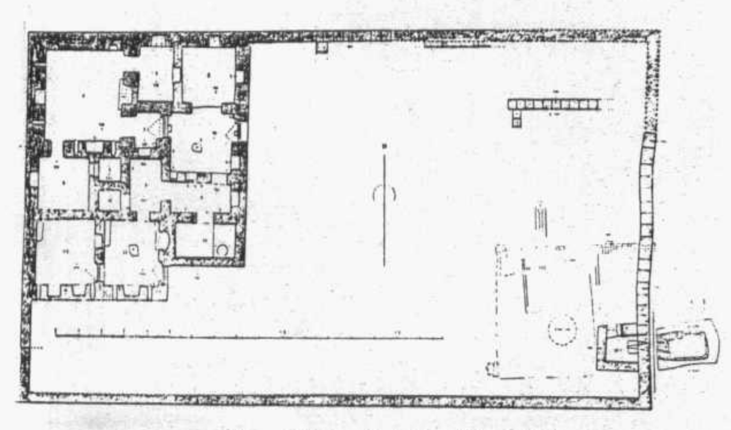
(شكل ٨٦) البازيليكا الشمالية (أبو مينا)



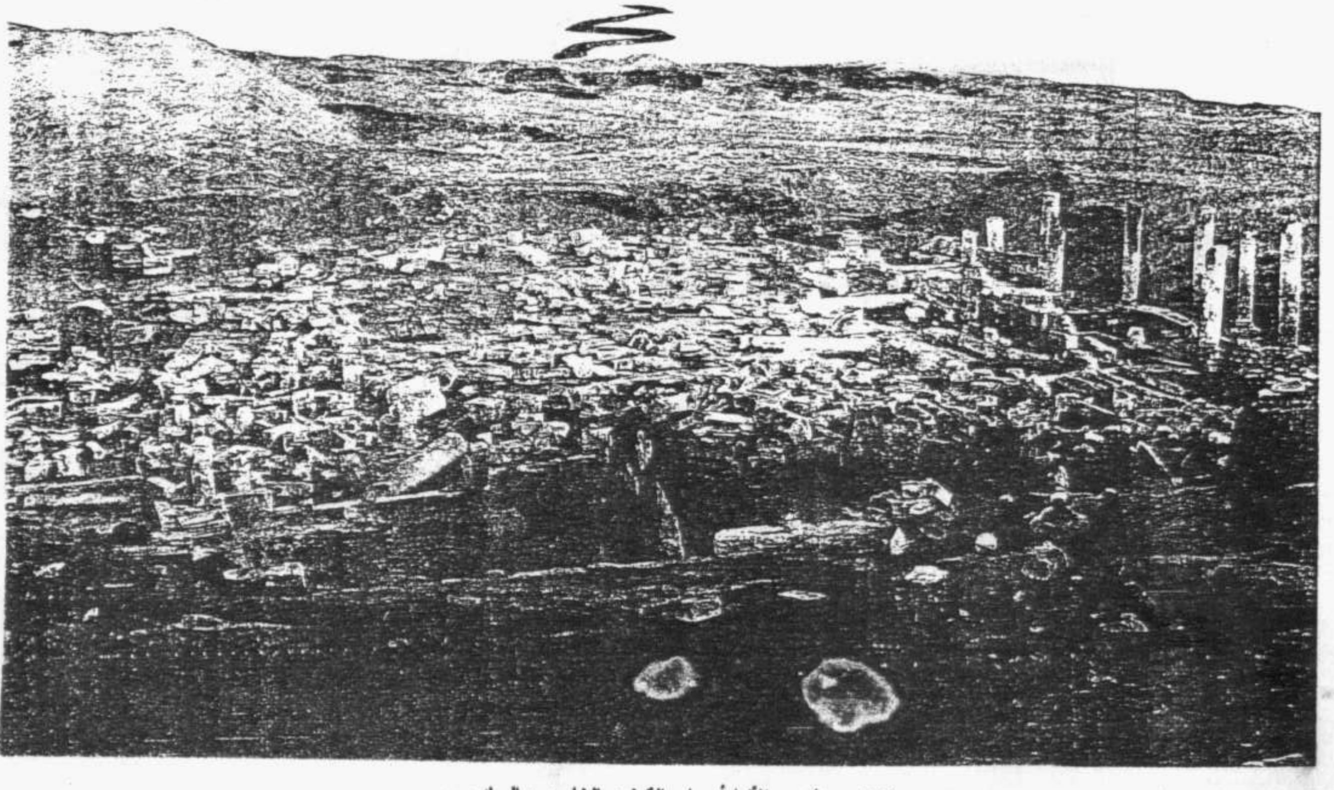
(شكل ٨٨) كنيسة المدفن . القرن الثامن.



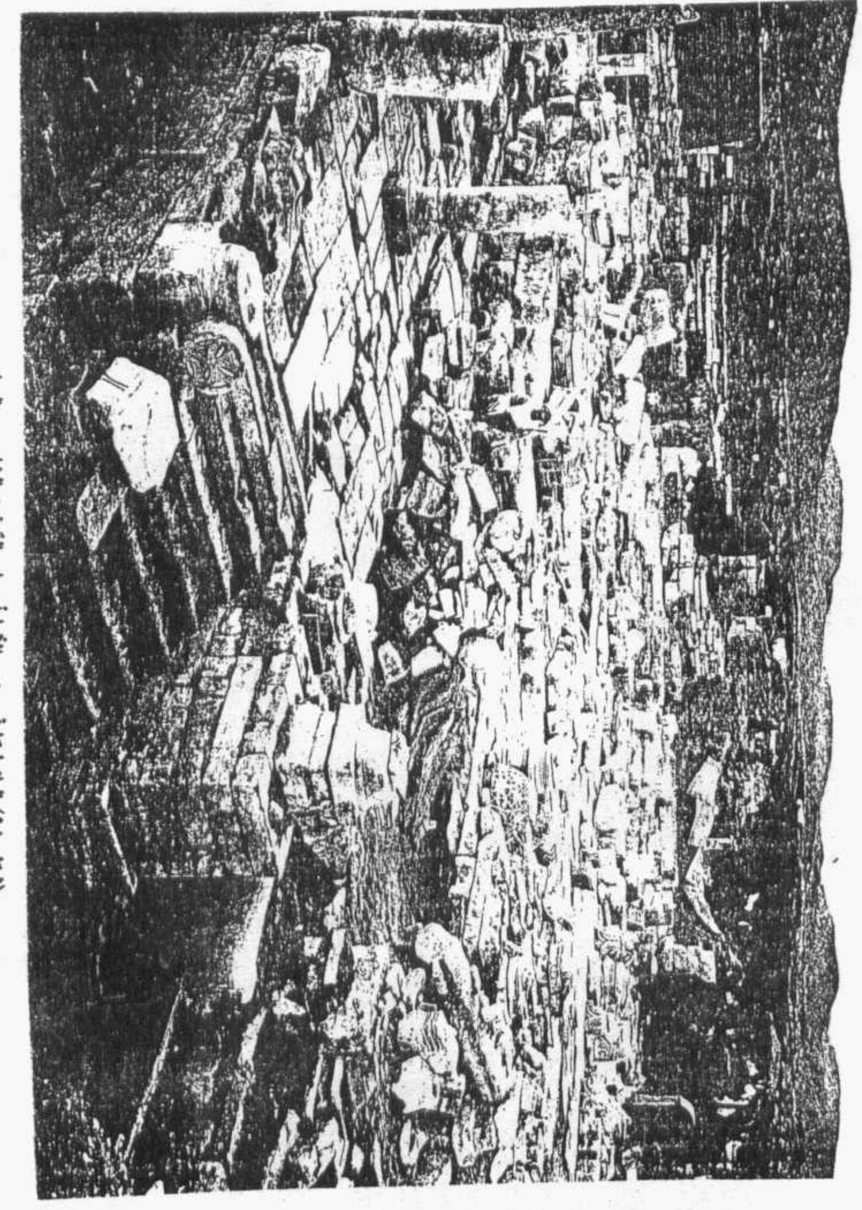
(شكل ٨٧) مدفن القديس أبو مينا . القرن السادس.



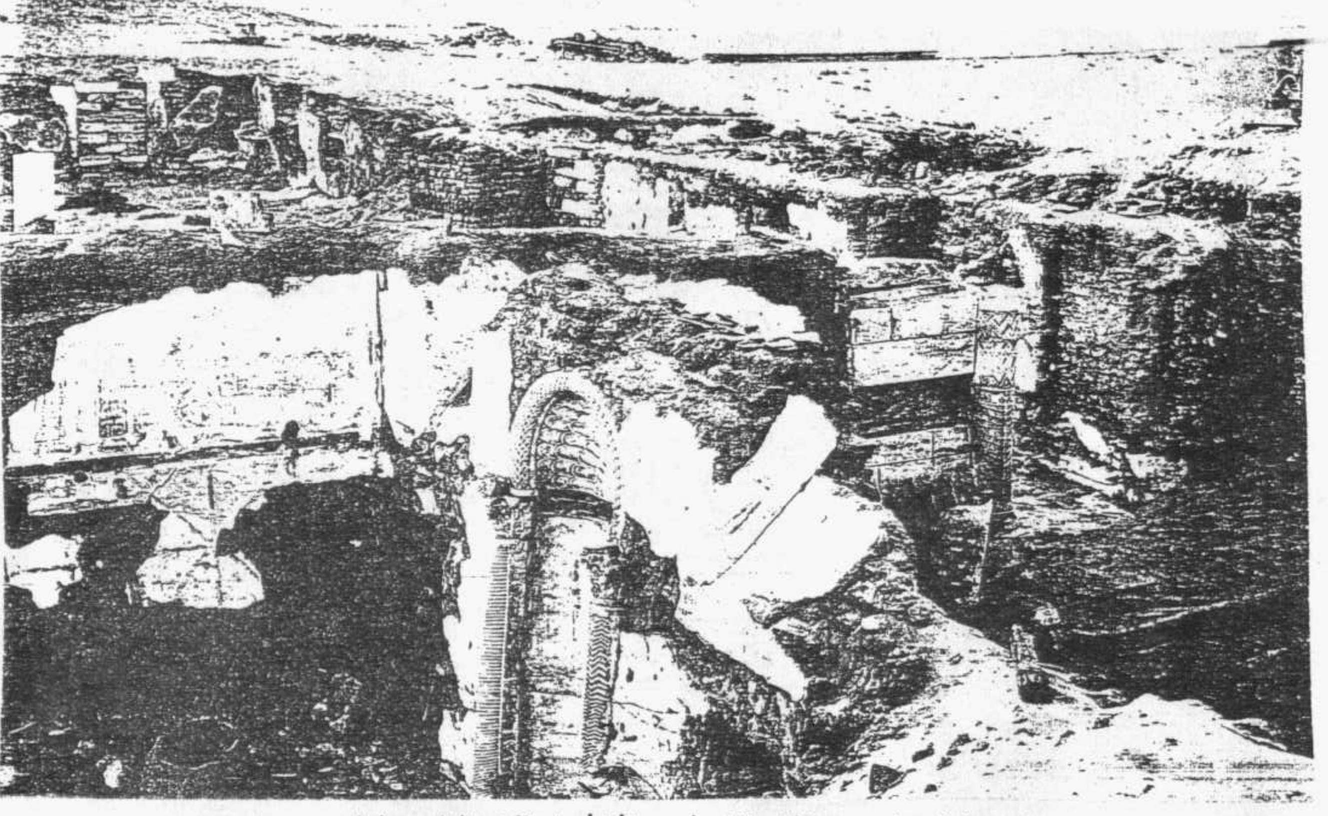
(شكل ٨٩) الحجرة رقم ٦ من كاليا كوم ٢١٩ .



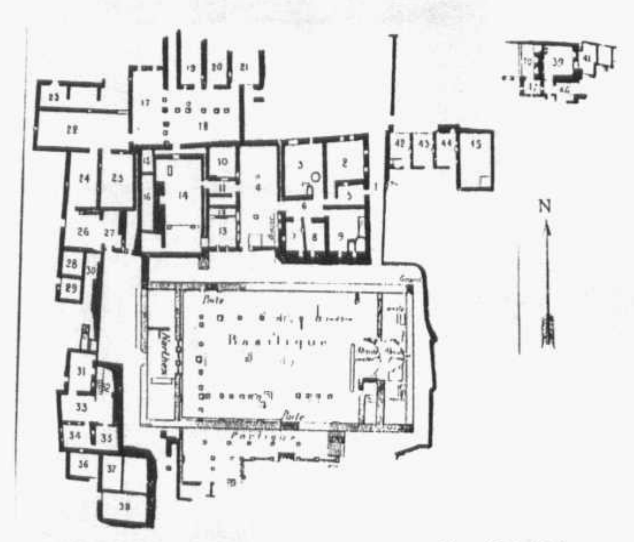
(شكل ٩٠) دير الأنبا أرميا. القرنين الخامس والسادس.



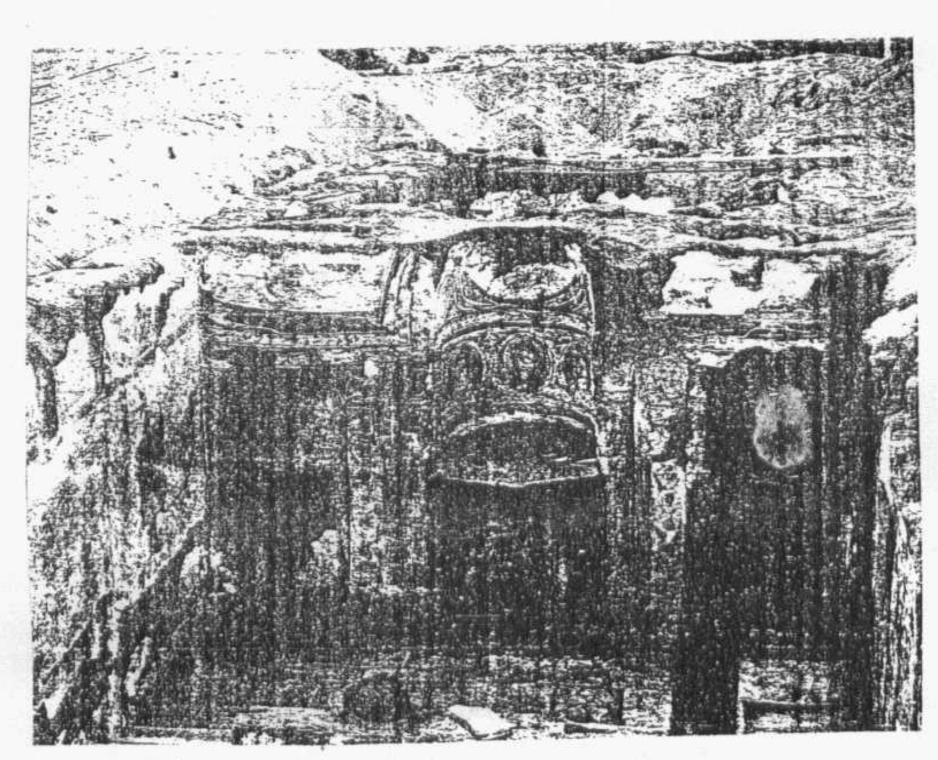
(شكل ٩١) البازيليكا في دير الأنبا أرميا، القرنين الخامس والسادس.



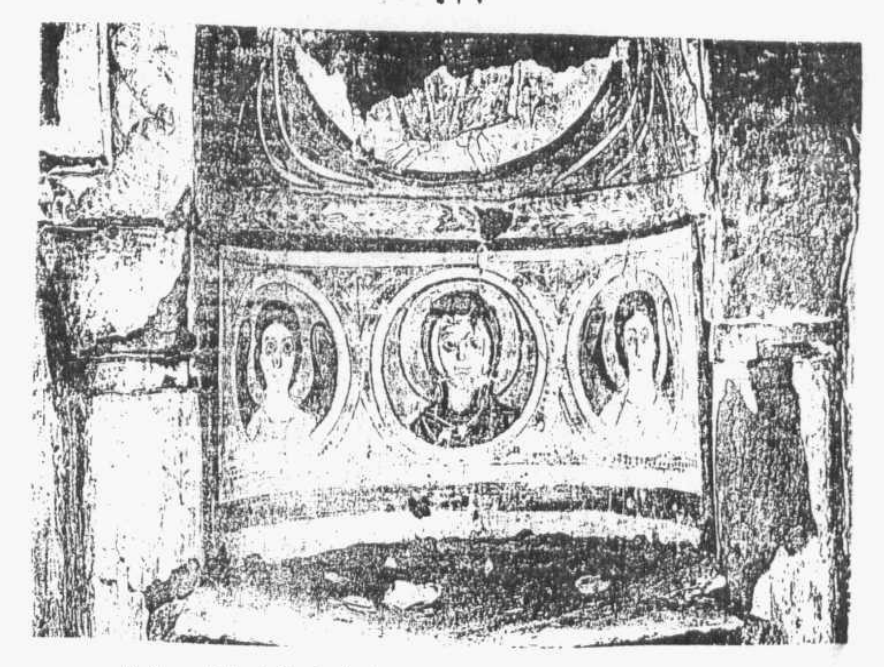
(شكل ٩٢) حجرات الطعام والعلاج فى دير الأنبا أرميا ، القرنين الخامس والسادس .



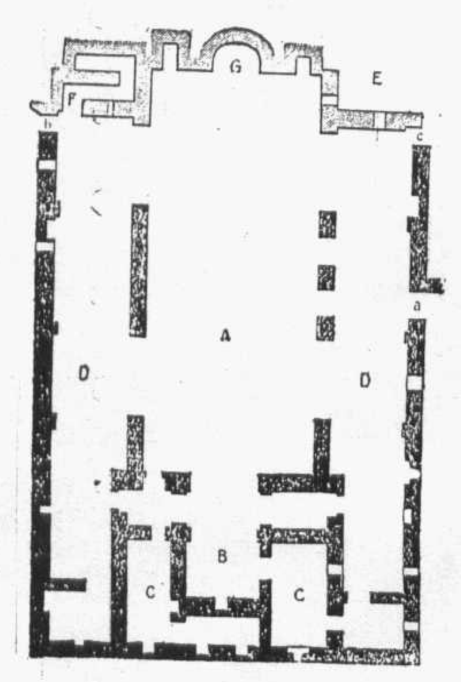
(شكل ٩٣) مخطط للبازيليكا و القلايات فى دير الأنبا أرميا ، القرنين الخامس والسادس .



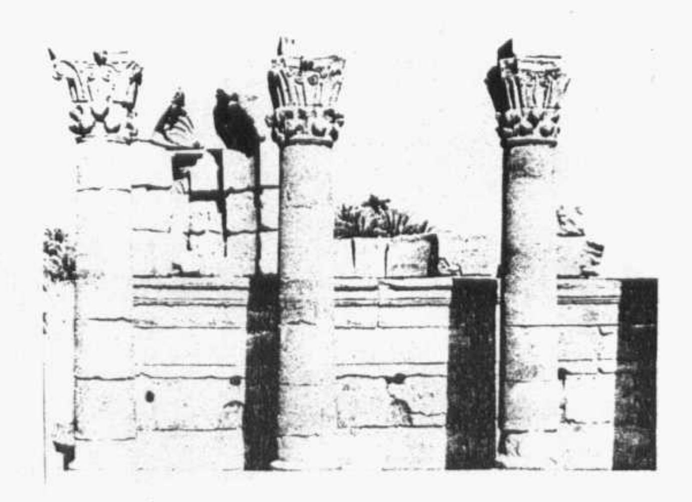
(شكل ٩٤) الحجرة ٤٠ بعد التعديل فى دير الأنبا أرميا ، القرنين الخامس والسادس .



(شكل ٩٥) حنية الحجرة ٤٠ بعد التعديل فى دير الأنبا أرميا. القرنين الخامس والسادس.

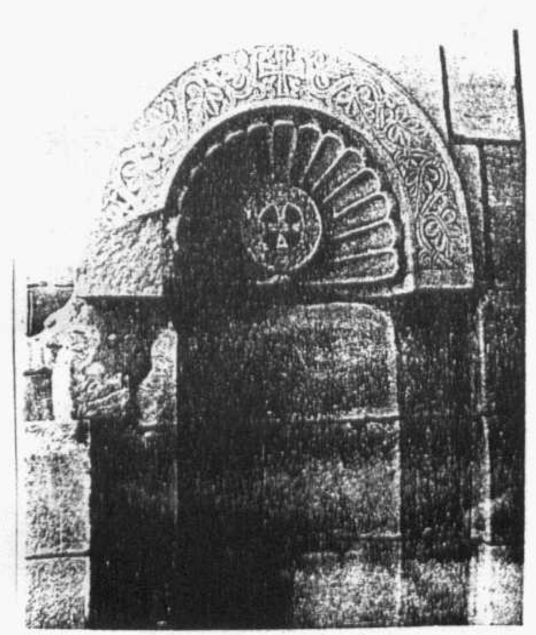


(شكل ٩٦) تخطيط لبازيليكا دير القديس سمعان . أسوان . القرن السادس.



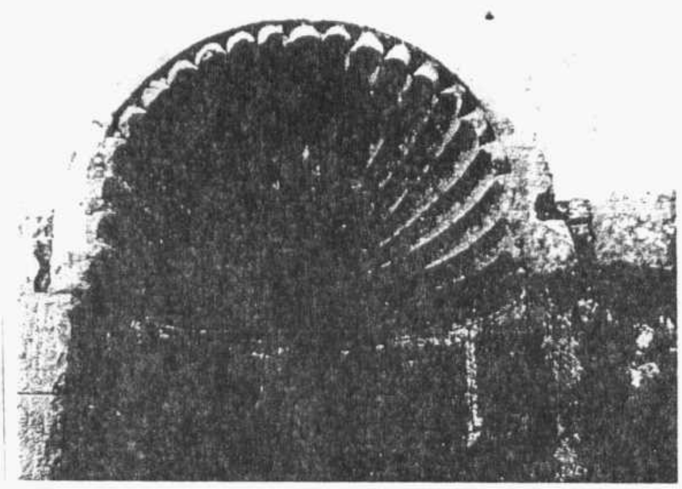
المقصورة المسيحية ذات الثلاث حنايا والاعمدة الكورنيثية ، تقع بين المعبد والكنيسة (معبد دندره) القرن الخامس.

(شكل ٩٧)



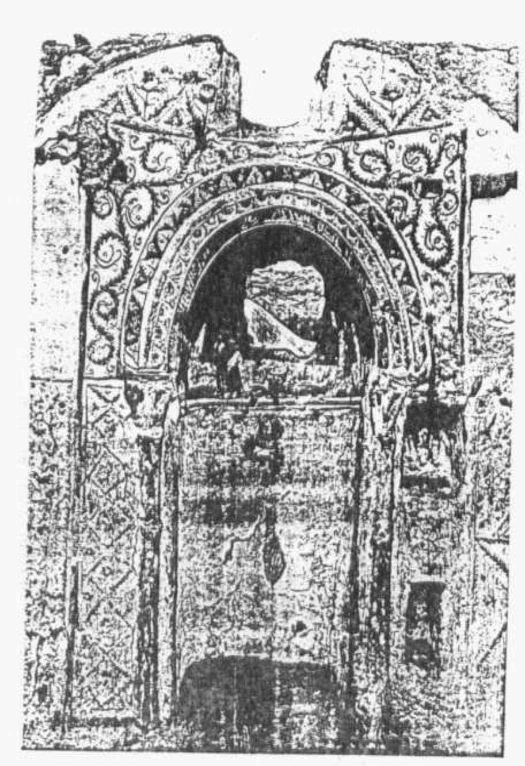
(شكل ٩٨)

حنيه لمعبد دندره بداخلها دائرة مغلقة تمثل مفهوم الاول والاخير وبداخلها صليب، كما نلاحظ الزخارف النباتية المزخرفة حول الافريز العريض للحنيه. معبد دندره .

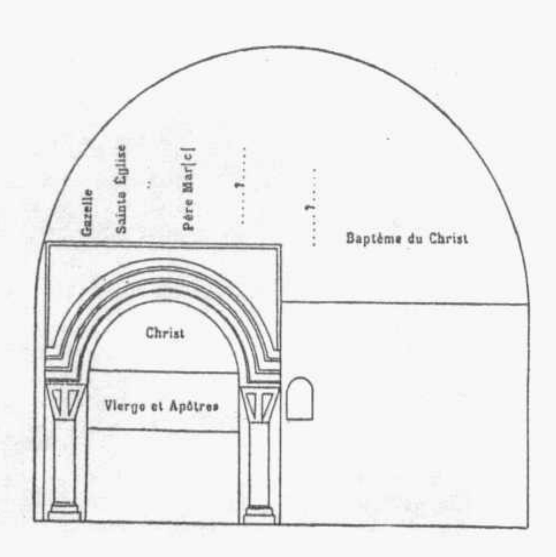


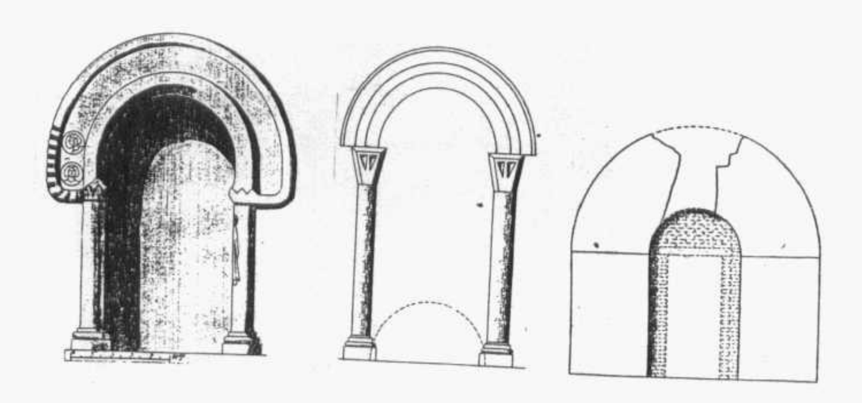
(شكل ٩٩)

حنية مسيحية على شكل صدفة رومانية كبيرة بداخلها صدفة على شكل زهرة تعبر عن حالة الانبثاق. (معبد دندره)

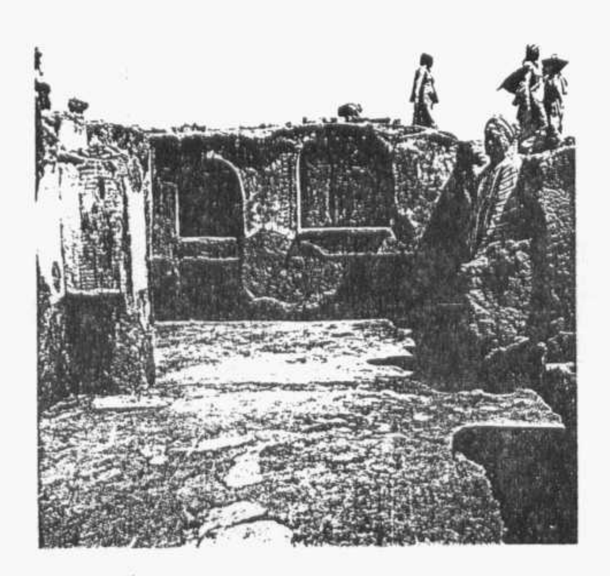


(شكل ١٠٠) التكوين المعماري لحنية من دير القديس ابوللو ٠ باويط ٠ القرن السادس ٠



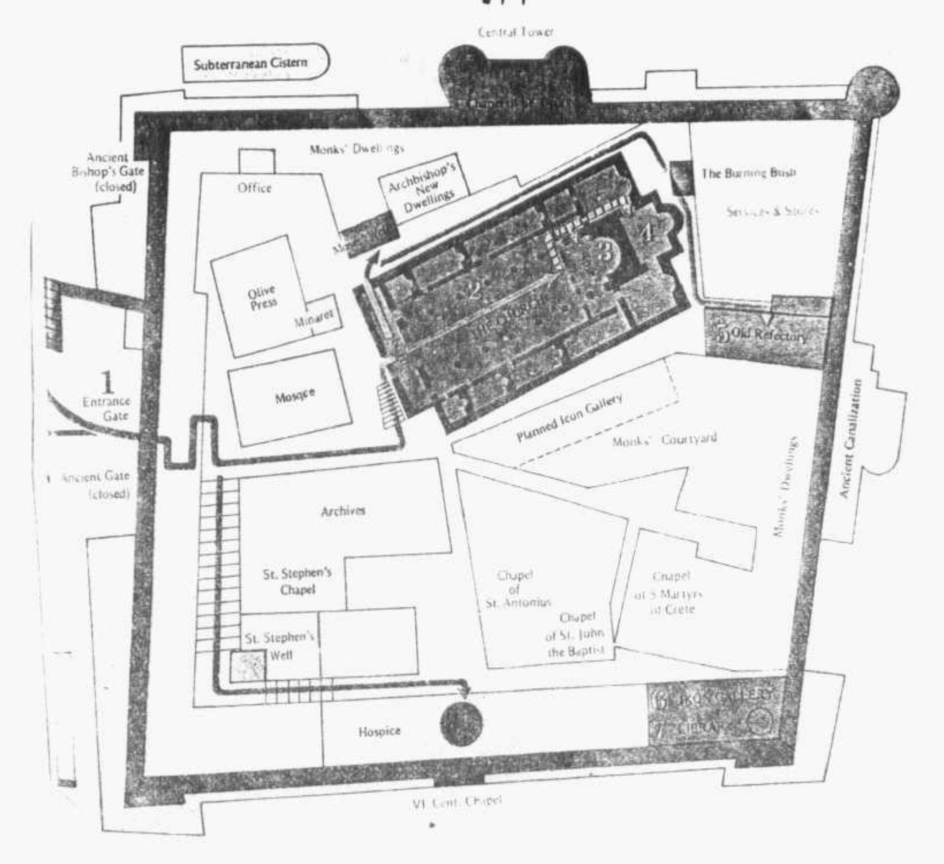


(شكل ١٠١) نماذج تخطيطية لتطور الحنايا فى تعديلات دير القديس ابوللو ٠ باويط القرنين السادس والثامن ٠

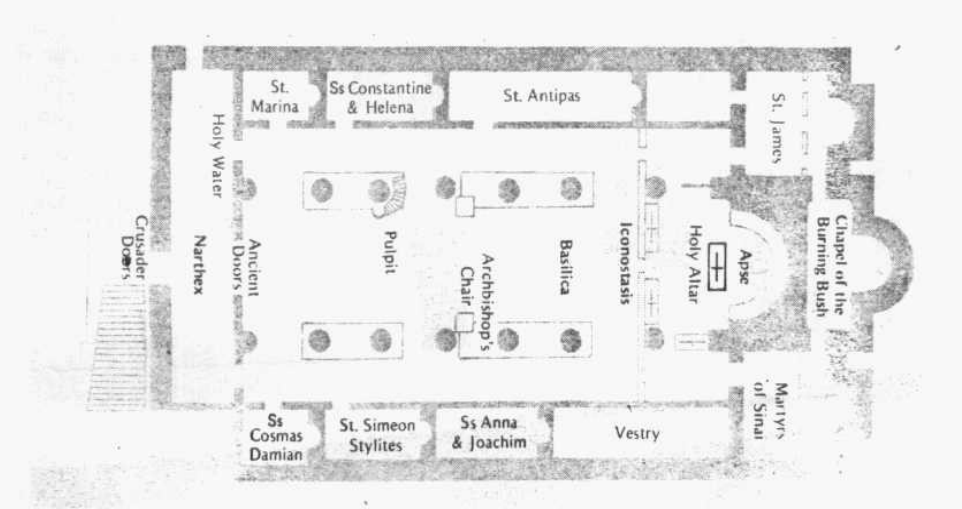




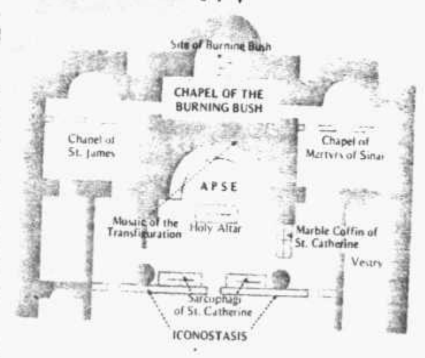
(شكل ١٠٢) منظر لإحدى حجرات الرهبان (قلاية) وزخارف للمسيح على الصليب داخل حنية كاليا القرنين السادس والسابع .



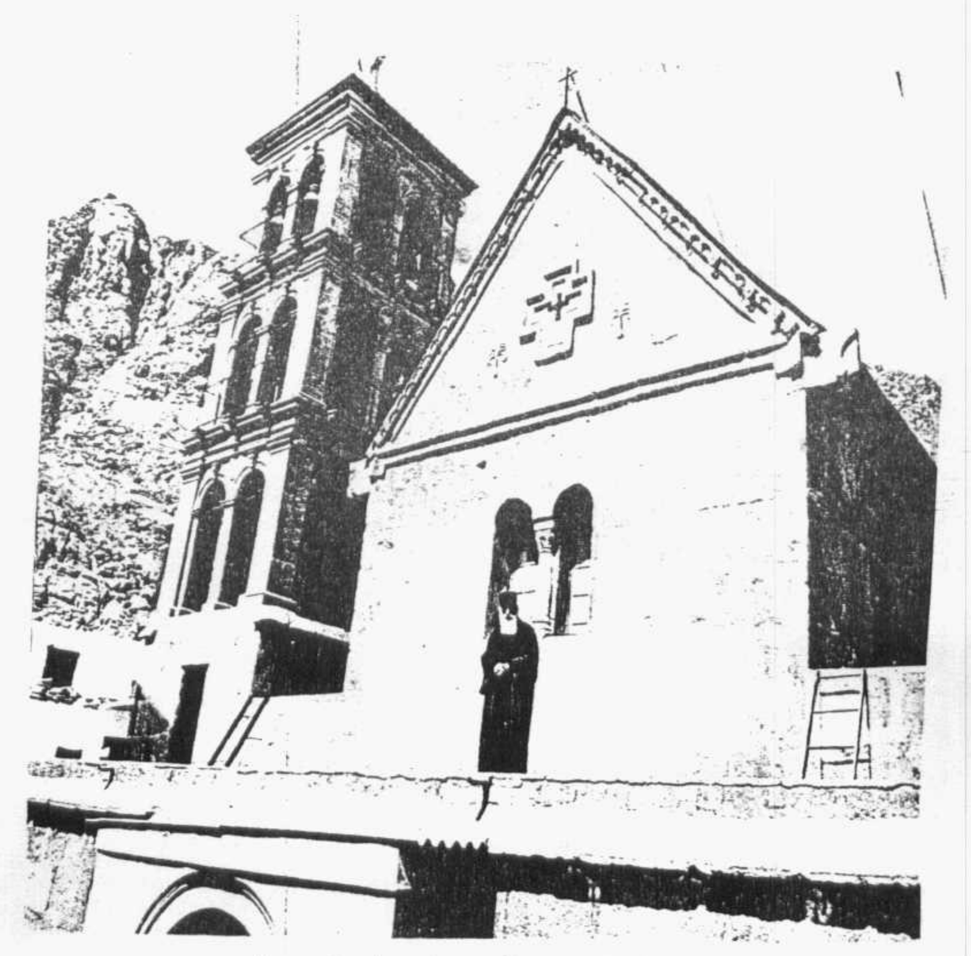
(شكل ١٠٣) تخطيط عام للمنطقة الأثرية فى دير سانت كاترين بسيناء .



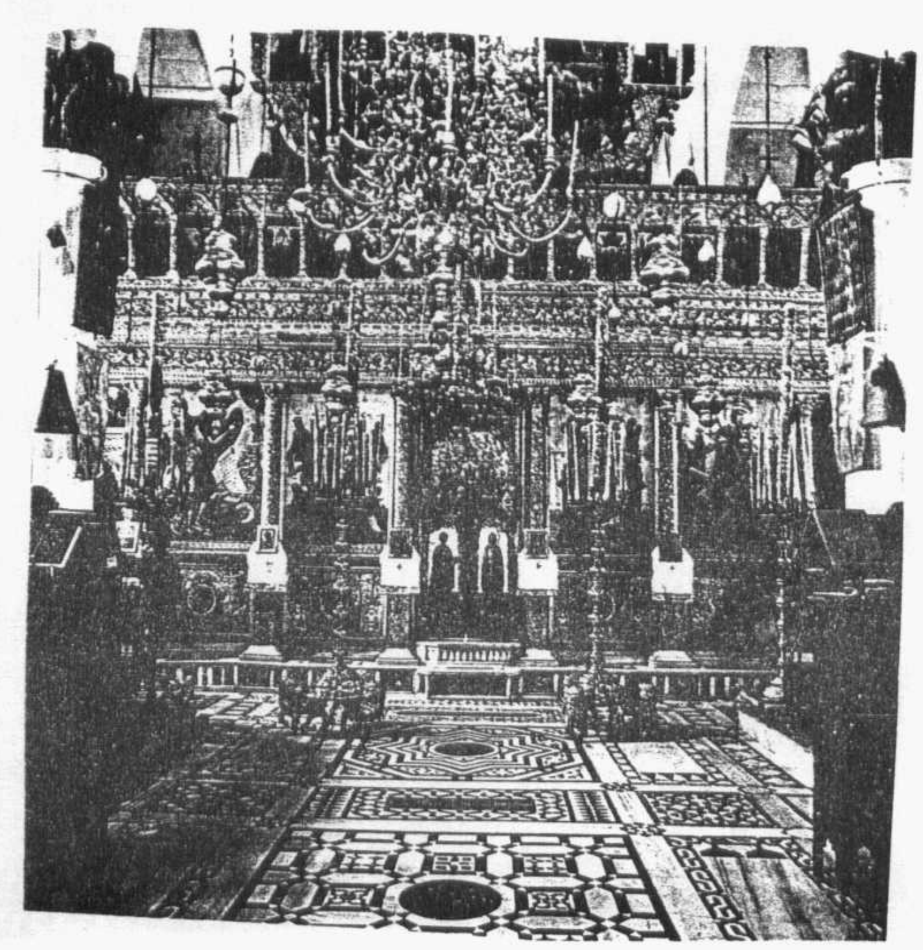
(شكل ١٠٤) تخطيط للبازيليكا الأثرية فى دير سانت كاترين بسيناء القرن السادس ..



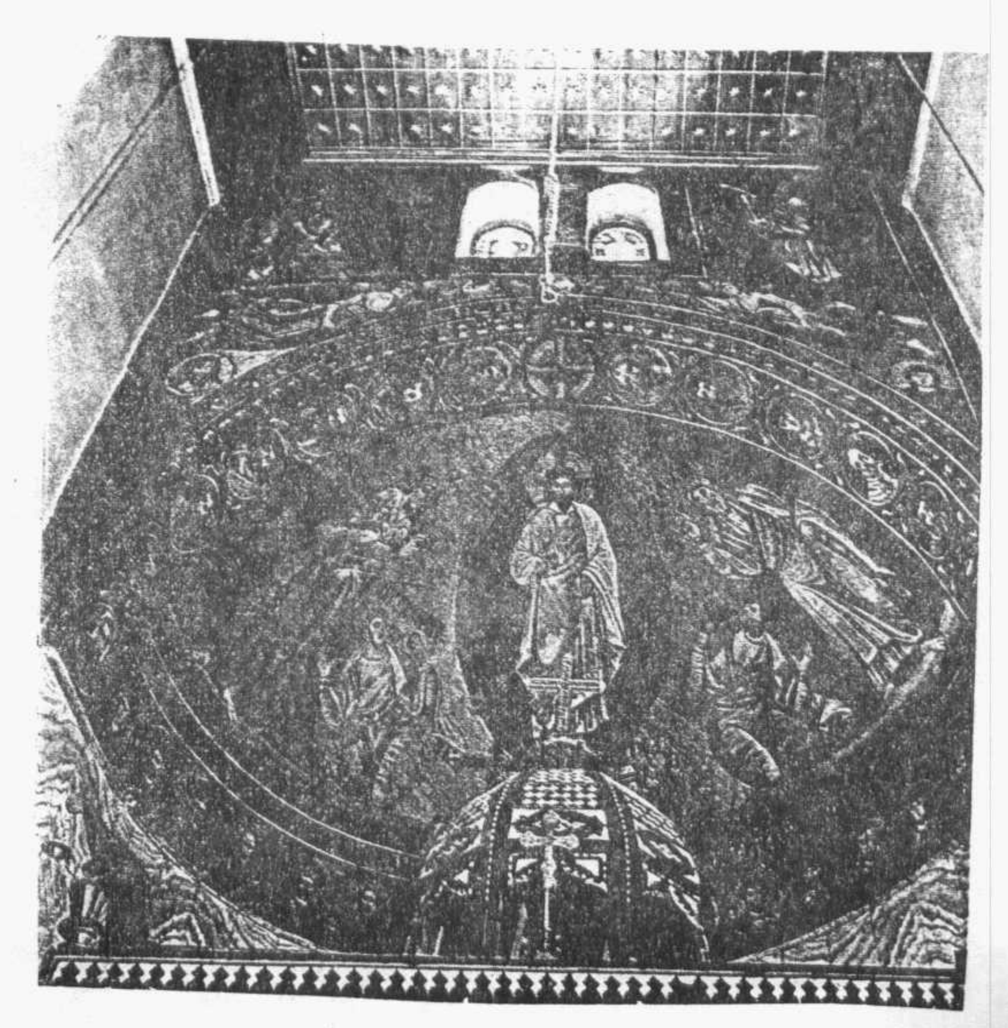
(شكل ١٠٥) تخطيط عام للهيكل فى دير سانت كاترين بسيناء .



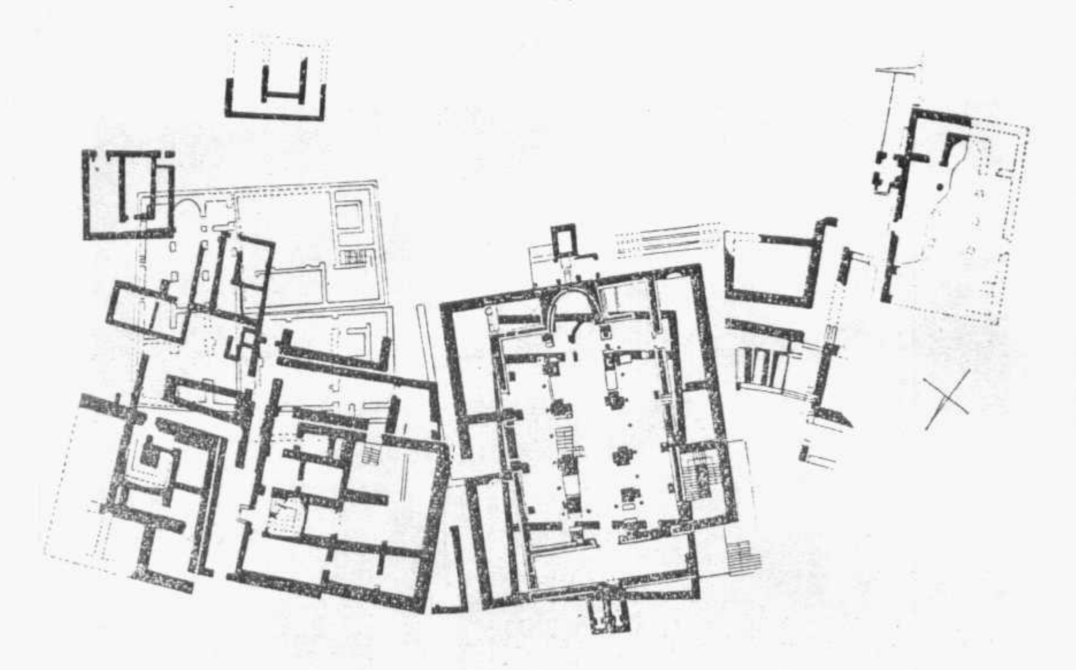
(شكل ١٠٦) منظر عام من الخارج لدير سانت كاترين بسيناء .



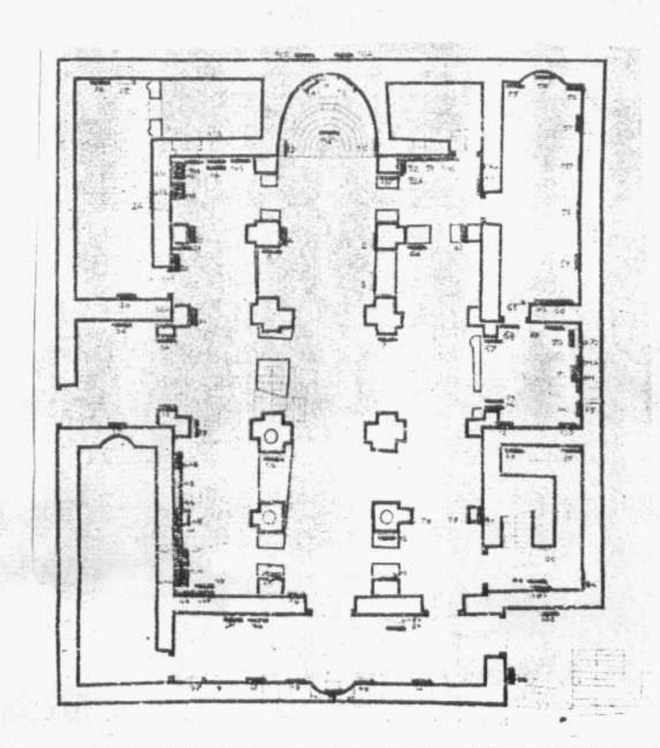
(شكل ١٠٧) الايقونوستاس الأثرية فى دير سانت كاترين بسيناء .



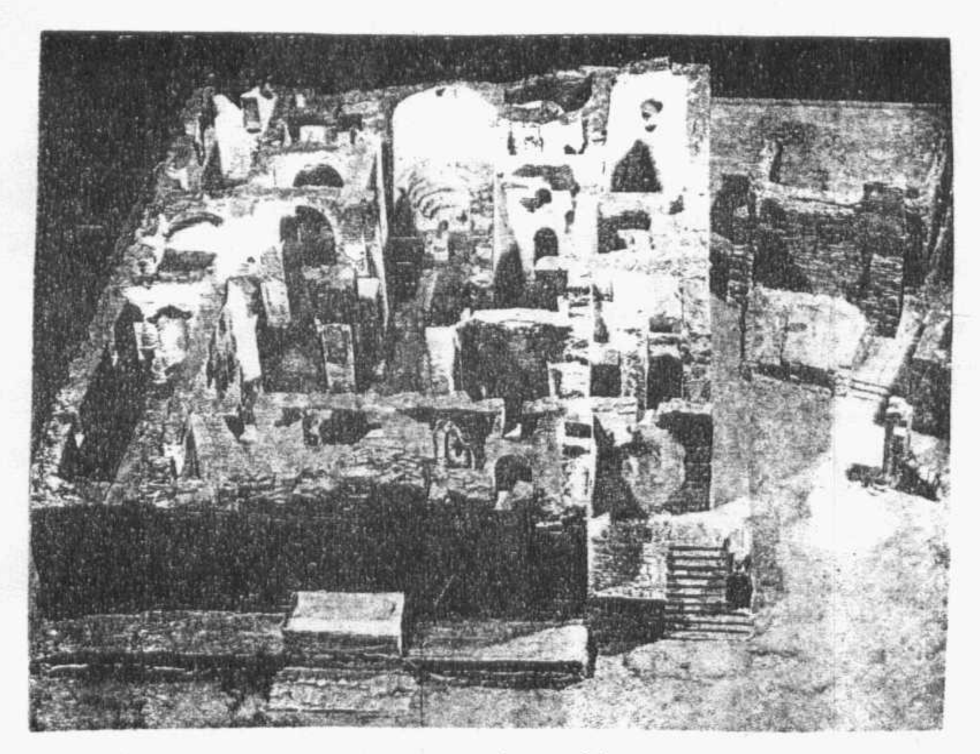
(شكل ١٠٨) منظر تجلى المسيح على فسيفساء دير سانت كاترين بسيناء ٠القرن السادس٠



(شكل ١٠٩) مخطط عام لكنيسة فرس بالنوبة ، الفترة ما بين القرنيين الثامن والعاشر ،

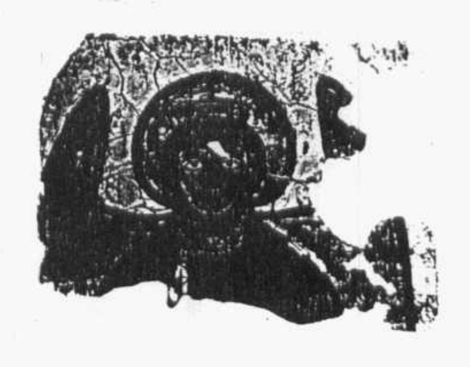


(شكل ١١٠) بازيليكا كنيسة فرس بالنوبة ، الفترة ما بين القرنيين الثامن والعاشر ،



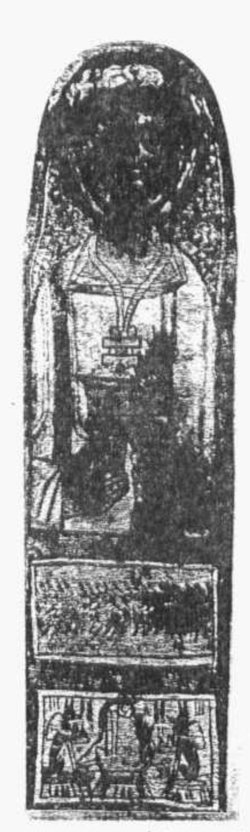
(شكل ١١١) مجسم لبازيليكا كنيسة فرس بالنوبة . الفترة ما بين القرنيين الثامن والعاشر .





(شكل ١١٢) صور جداريه للمسيح والعذراء وأحد الملائكة وأحد القديسين . كنيسة فرس بالنوبة
الفترة ما بين القرنين الثامن والعاشر .

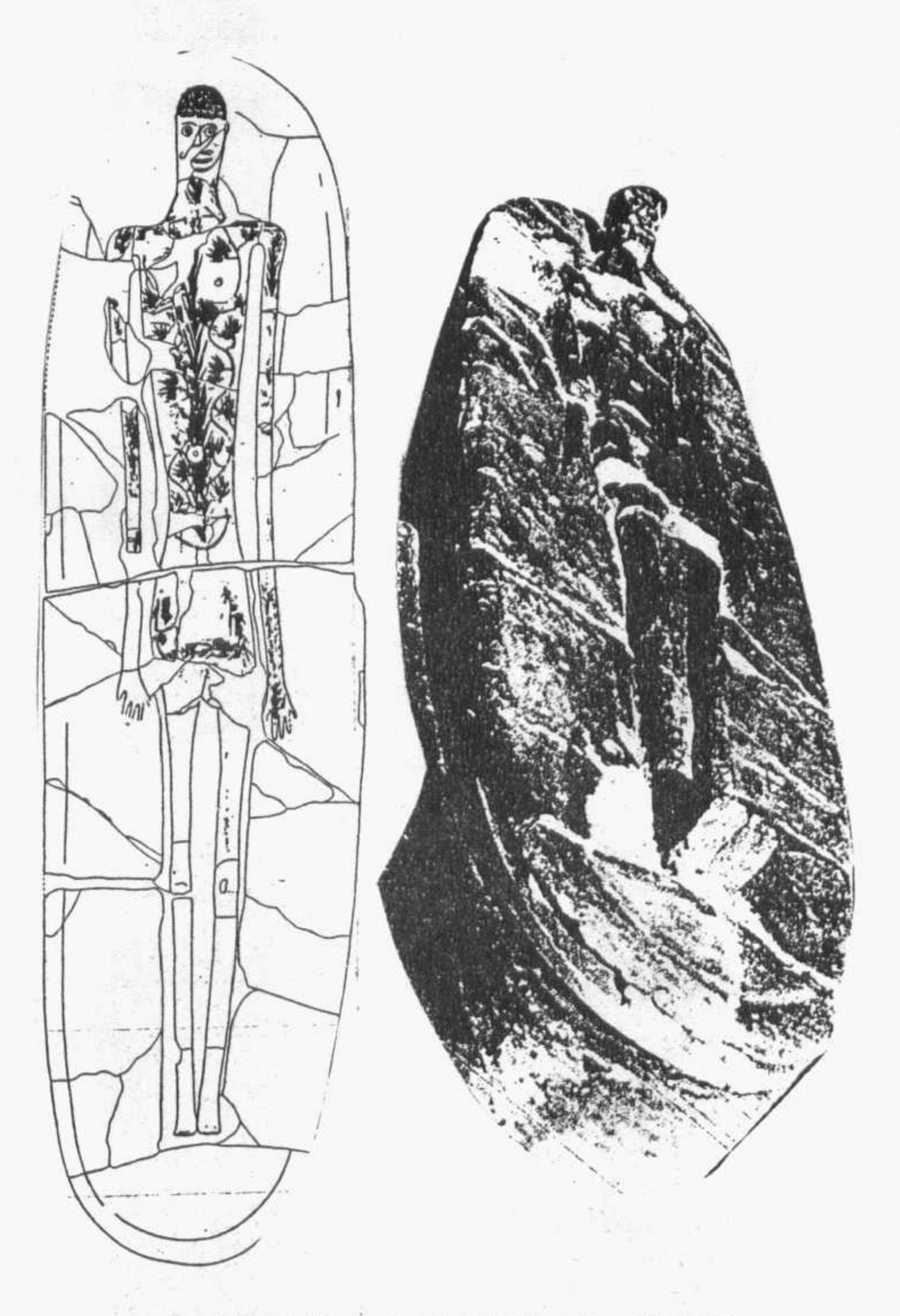




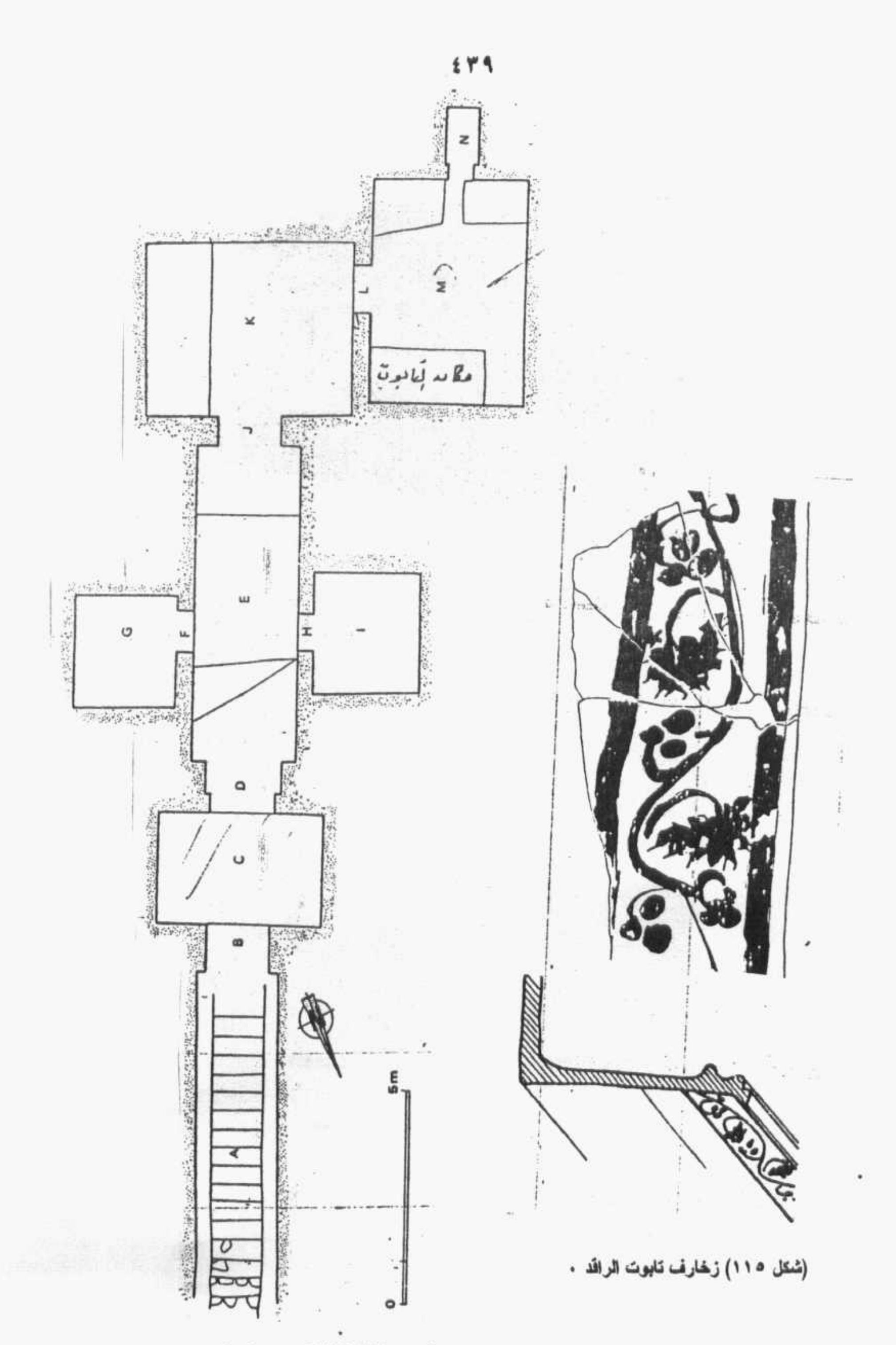
(شكل ١١٣) أربع مومياوات عثر عليها فى أنقاض الدير البحري أثناء اكتشاف معبد حتشبسوت القرنيين الثالث و الرابع .





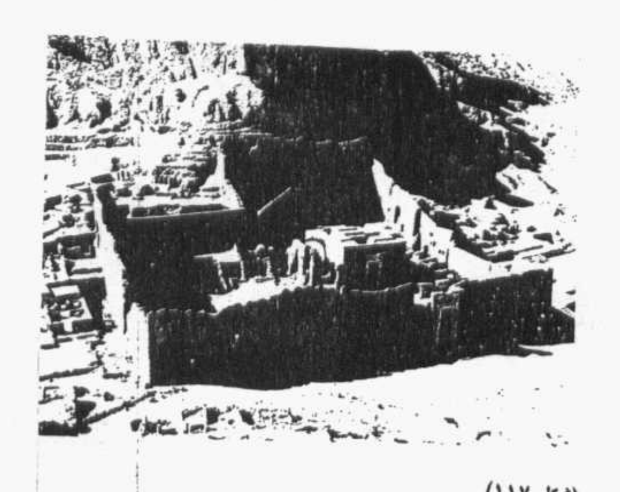


(شكل ١١٤) تابوت الراقد في المقبرة رقم ٥٣ في وادي الملكات في طيبة .

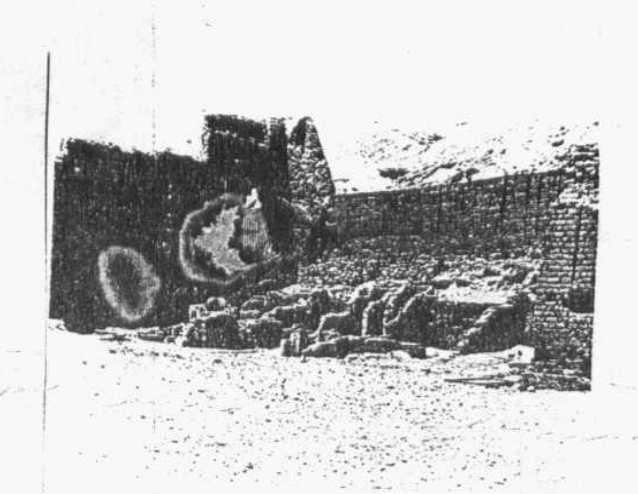


(شكل ١١٥) زخارف تابوت الراقد .

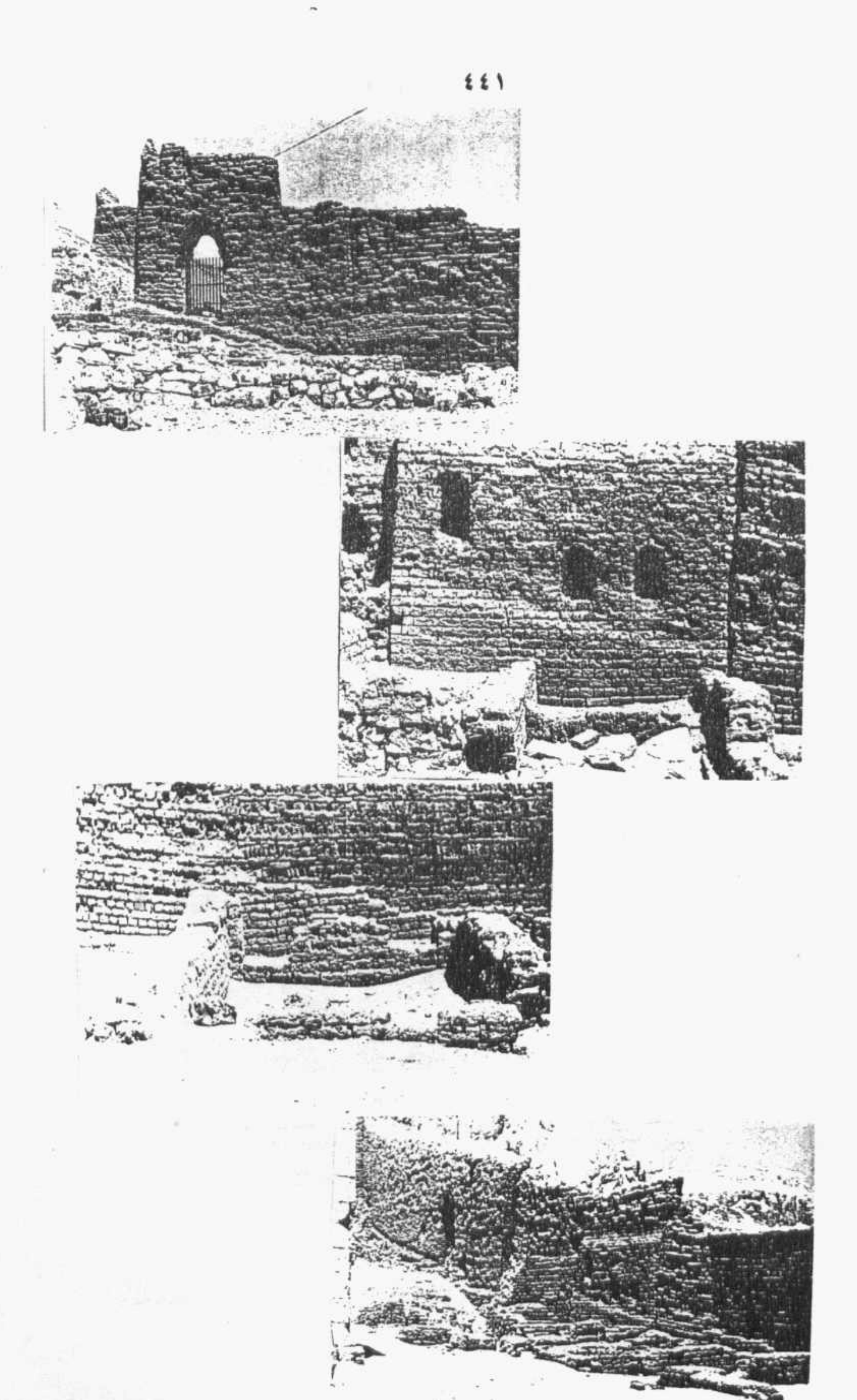
(شكل ١١٦) مخطط لمقبرة الأمير رمسيس رقم ٥٣ فى وادى الملكات فى طيبة
نلاحظ مكان تابوت الراقد فى الحجرة الأخيرة



(شكل ١١٧)
منظر عام لمعبد دير المدينة والسور المسيحى والحجرات المتناثرة حول المعبد.



(شكل ١١٨)
منظر عام لحجرات الجانب الغربى من المعبد (دير المدينة)



(شكل ١١٩) منظر عام للسور المسيحي فى دير المدينة والتعديلات المعمارية فى القلايات.



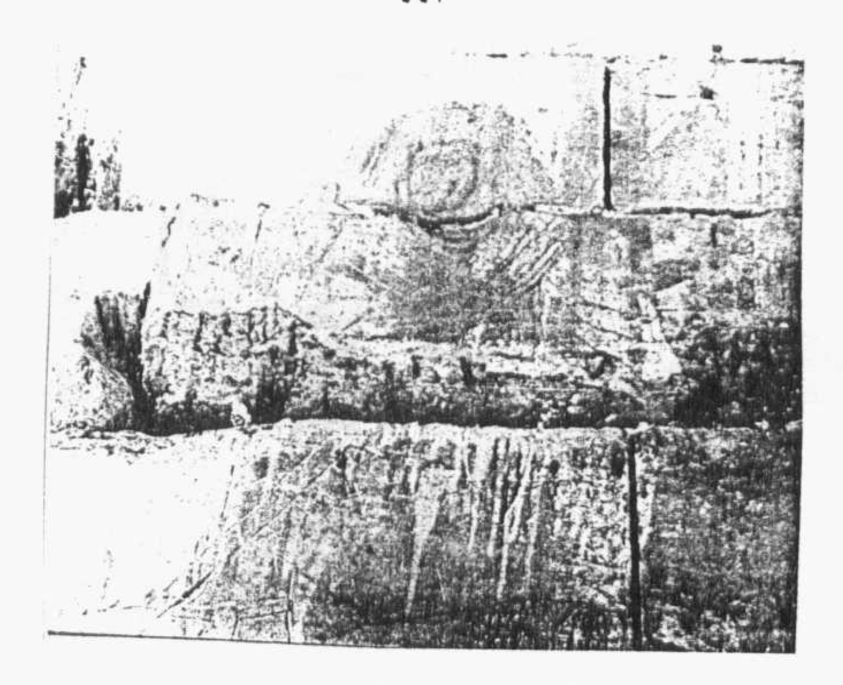
(شكل ١٢٠)

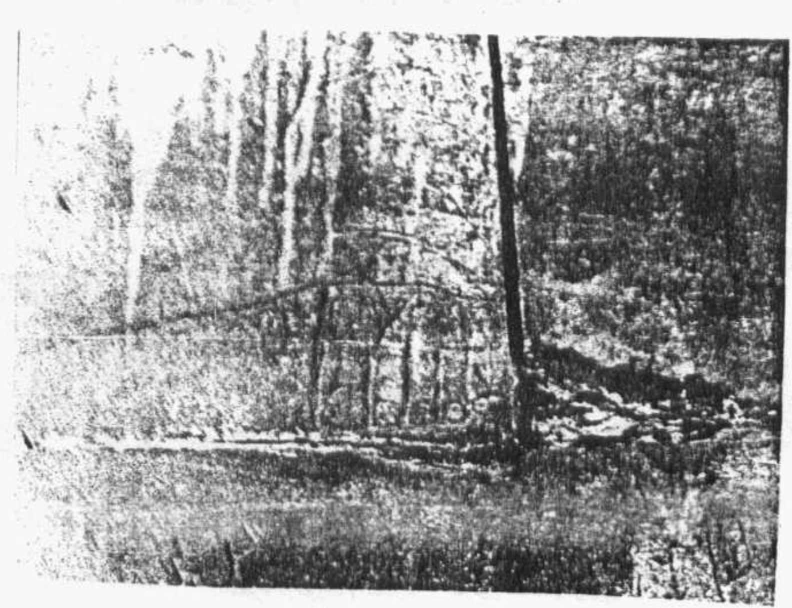
طغرا السيدة العذارء وتشكيل على نمط البقرة حتحور المعبودة الرئيسية فى معبـد ديـر المدينـة وهـو نموذج معبرعن مفهوم الالتقاء على جدران المعبد.



(شكل ١٢١)

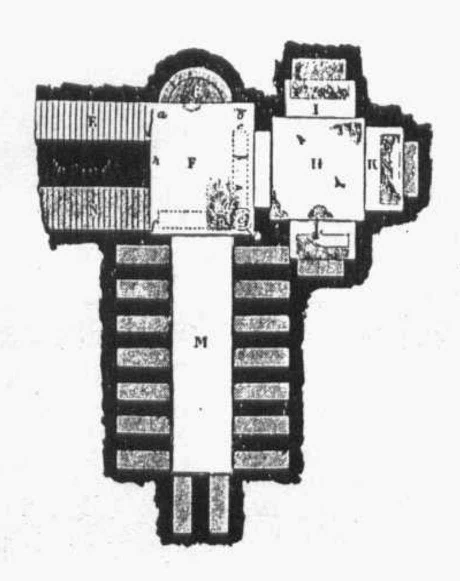
زخرفة نباتية على جدران المعبد الخارجية يمثل (المسيح والمؤمنين)





(شكل ١٢٢)

نموذج نحتى بارز على المدخل الخاص بالسور المؤدى للمعبد، وعليه صورة لفارس مسيحى بملابس رومانية ويمسك فى يده سيف بنهايته صليب ، منفذ بحجم كبير،



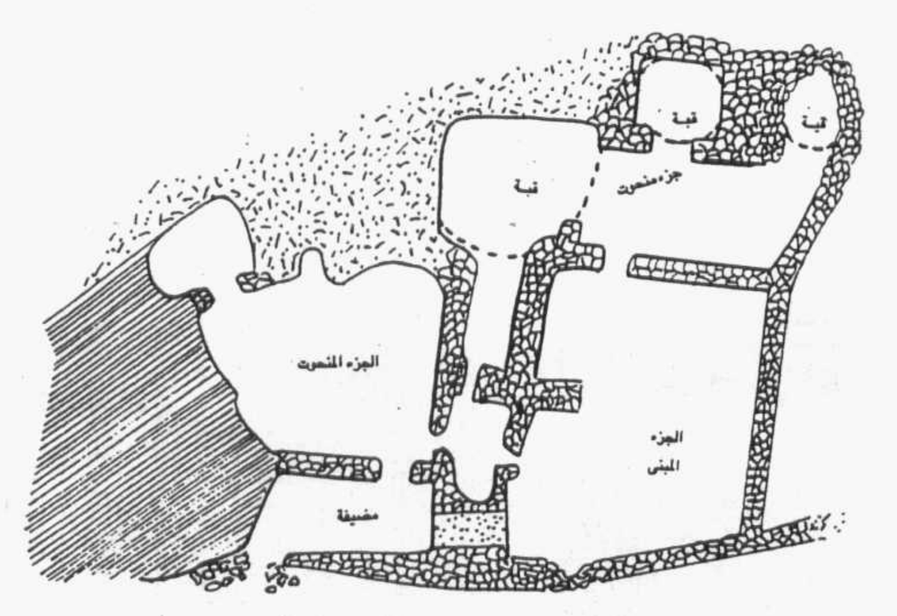
(شكل ١٢٣) تخطيط لمقبرة كرموز بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع .



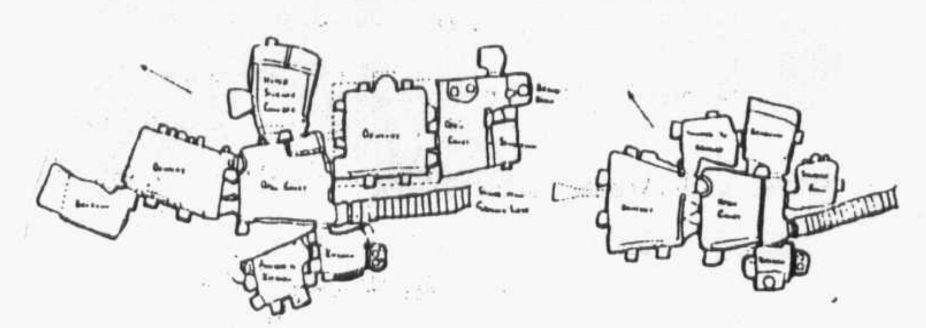
(شكل ١٢٤) معجزات السيد المسيح الثلاثة فى حنية المقبرة

(معجزة عرس قانا الجليل ، معجزة الغذاء المبارك ، معجزة الظهور الإلهي)

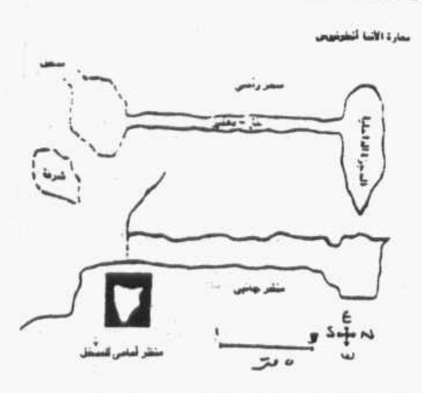
مقبرة كرموز بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع.



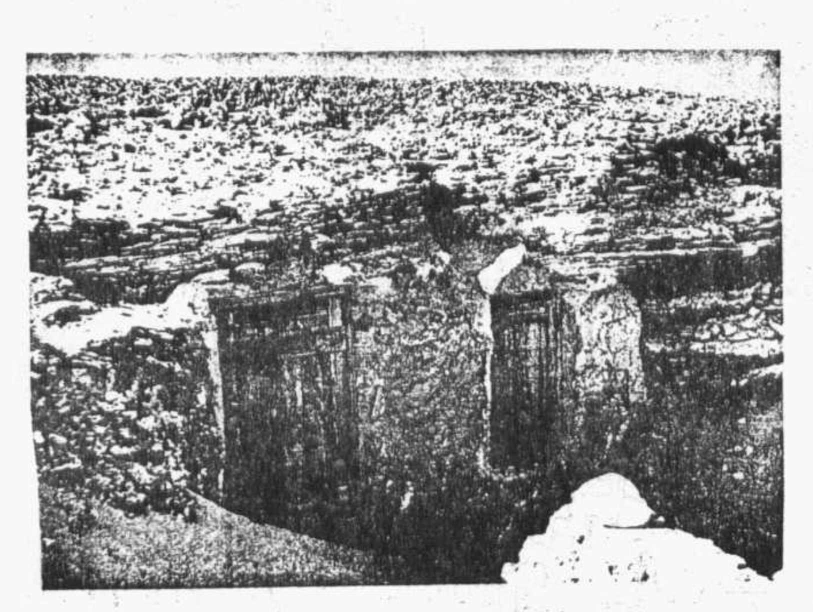
(شكل ١٢٥) مغارة وادى عربه بالبحر الأحمر .دير الأنبا انطونيوس .



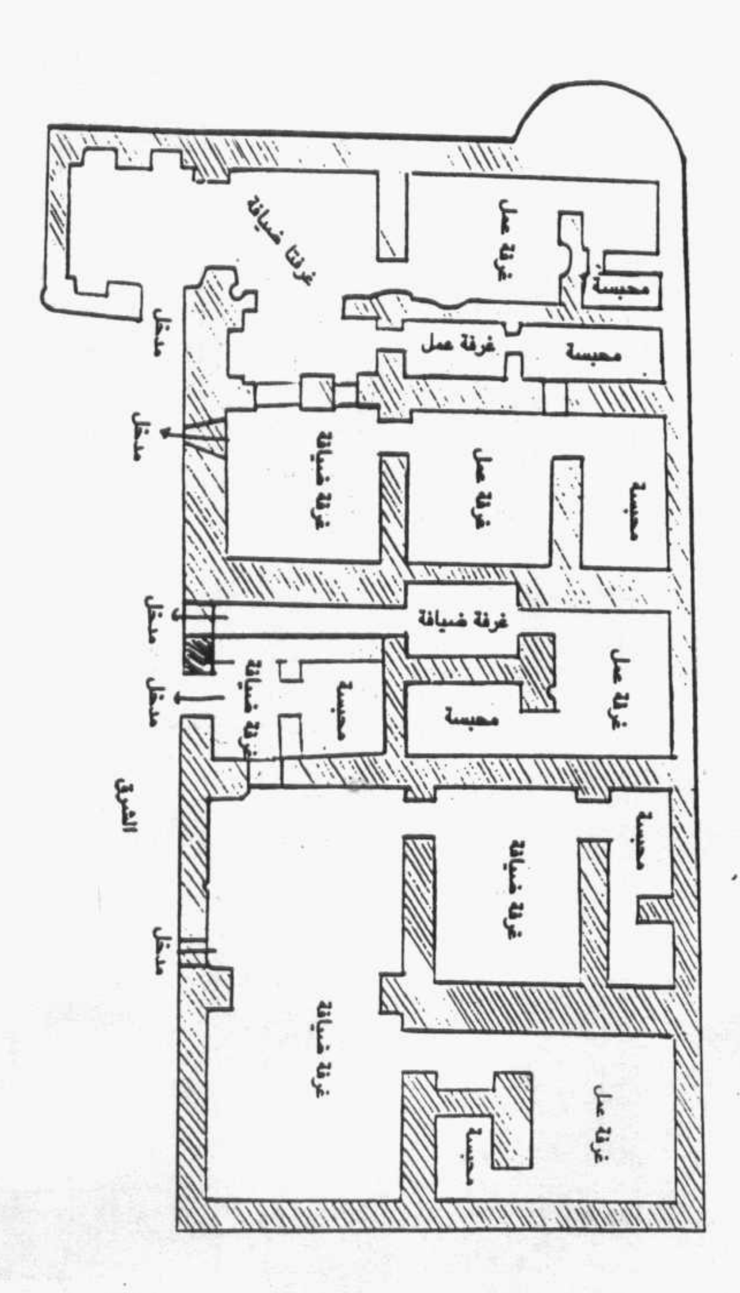
(شكل ١٢٦) مخطط مغارة نجع حامد المسعيد غرب اسنا .



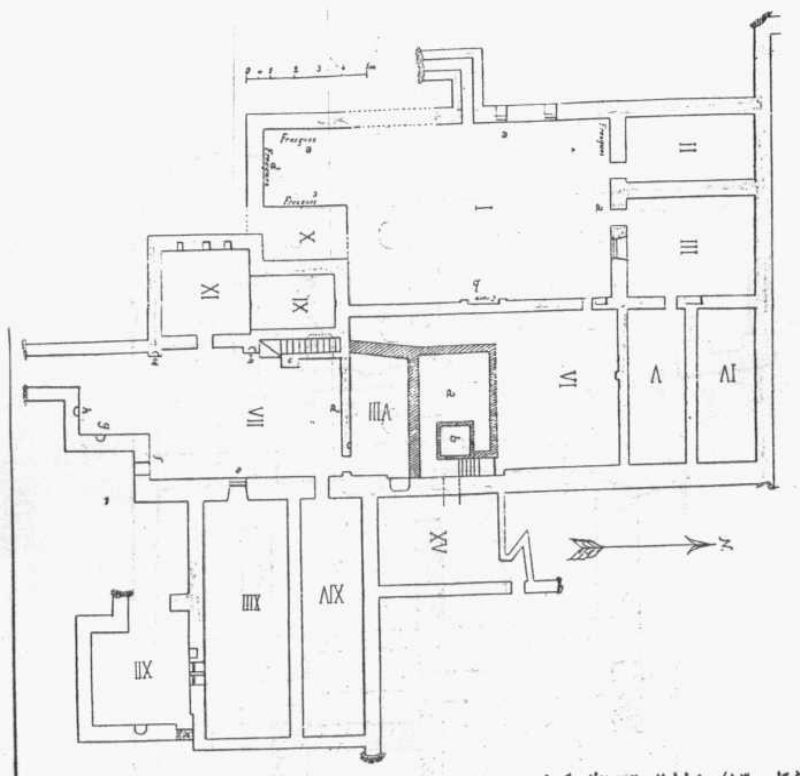
(شكل ١٢٧) مغارة ألانا انطونيوس . البحر الأحمر .



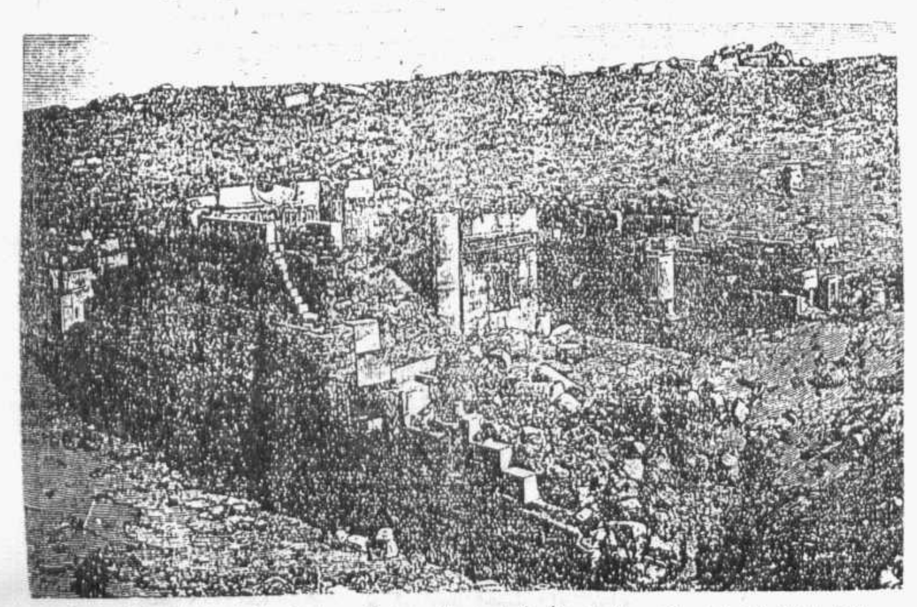
(شكل ١٢٨) مغارة القديس لبو مقار ٠ وادى النطرون ٠



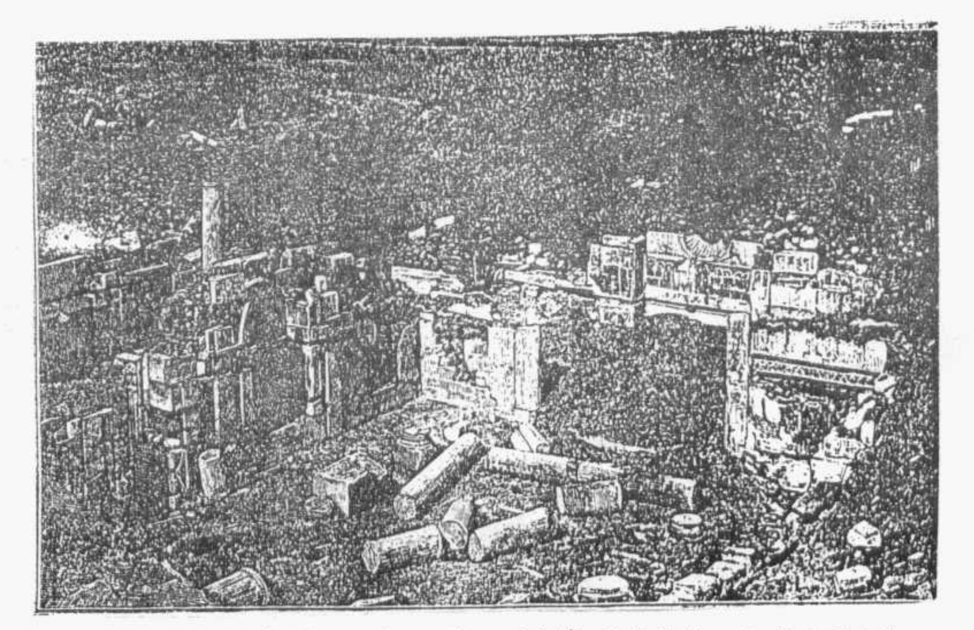
(شكل ١٢٩) مخطط لمكونات الدير فى العصر الحديث . دير الأنبا يحنس . وادى النطرون.



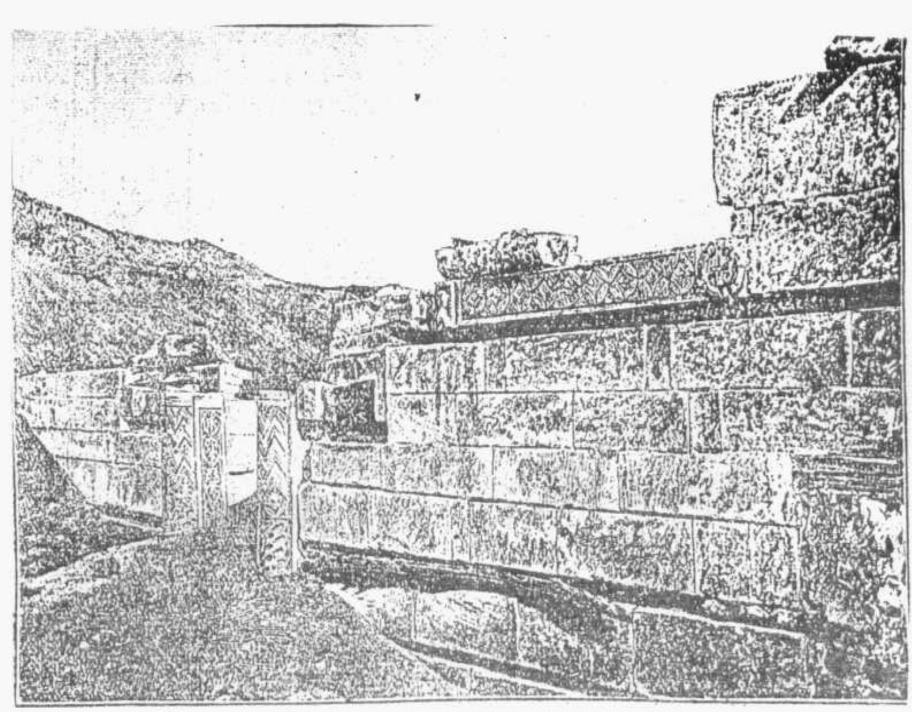
(شكل ١٣٠) مخطط للمباني الأثرية فى دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين السادس الثامن ،



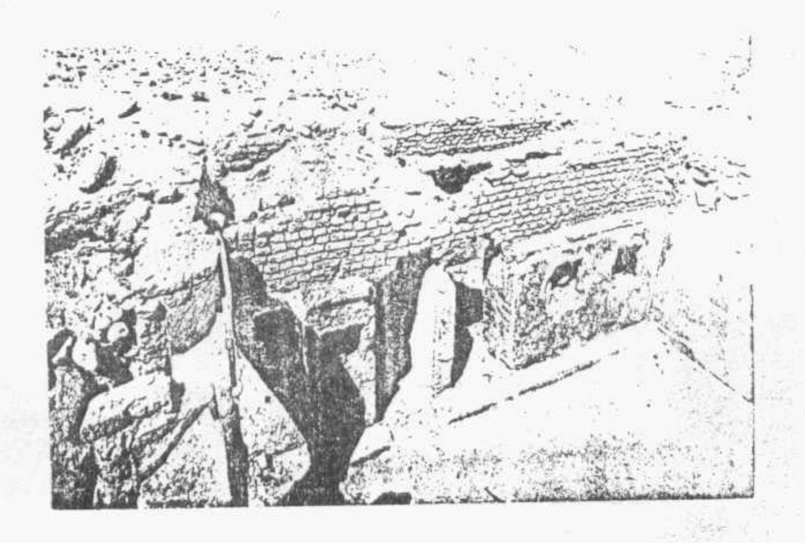
(شكل ١٣١) حفائر الجزء الغربي للمباني الأثرية فى دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين السادس الثامن ،



(شكل ١٣٢) حفائر الجزء الشمالي للمباني الأثرية في دير القديس ابوللو ٠ باويط ٠ القرنين السادس الثامن ٠

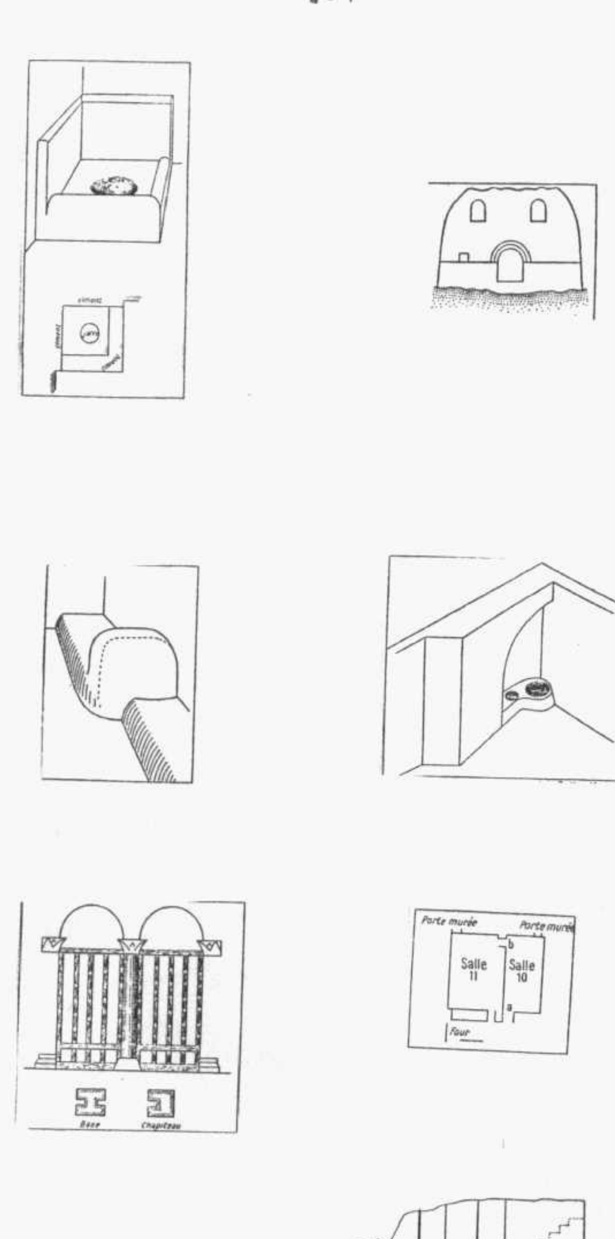


(شكل ١٣٣) الحائط الغربي من البازيليكا في دير القديس ابوللو ٠ باويط ٠ القرنين السادس الثامن ٠

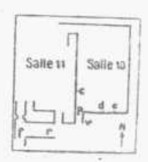


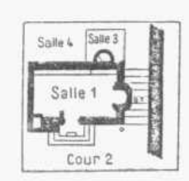


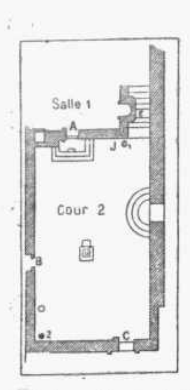
(شكل ١٣٤) جانب من قلايات الرهبان في دير القديس ابوللو ٠ باويط ٠ القرنين السادس الثامن ٠



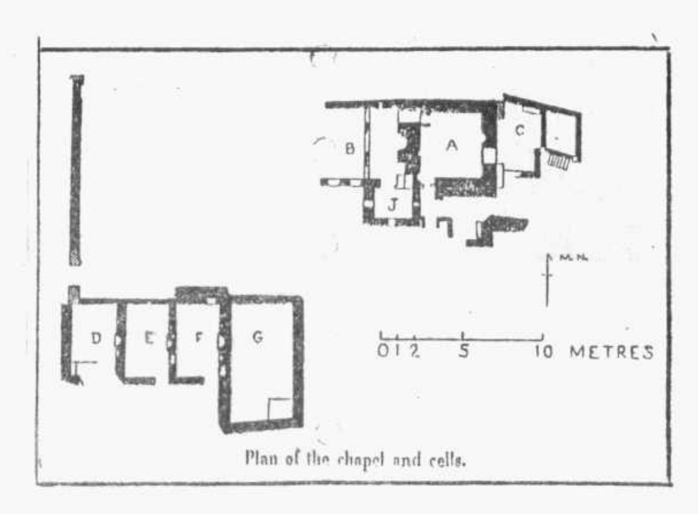
(شكل ١٣٥) تطور مكونات القلايات من الداخل . فى دير القديس ابوللو . باويط . القرنين السادس الثامن .





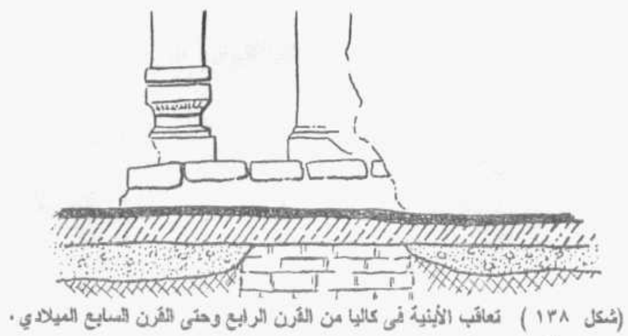


(شكل ١٣٦) تطور القلايات فى دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين السادس الثامن ،

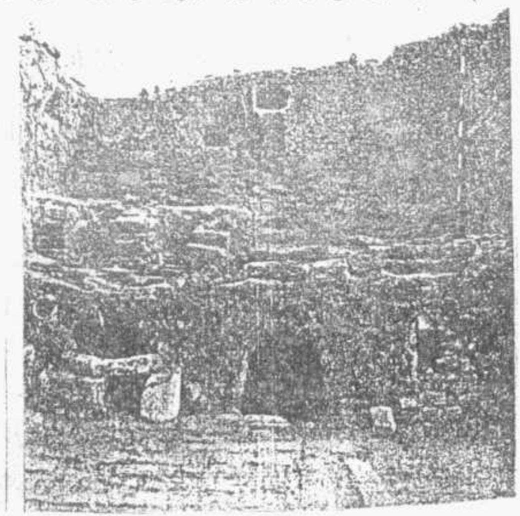


Plan of the chapel and cells.

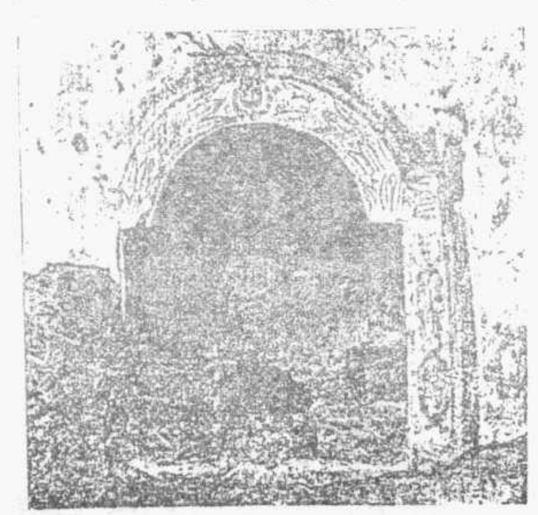
(شكل ١٣٧) تطور القلايات فى دير الأنبا ارميا بسقارة.



(شكل ١٣٨) تعاقب الأبنية فى كاليا من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادي .



(شكل ١٣٩) إحدى القلايات فى كاليا .

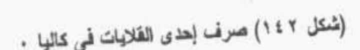


(شكل ١٤٠) مدخل لإحدى القلايات فى كاليا .

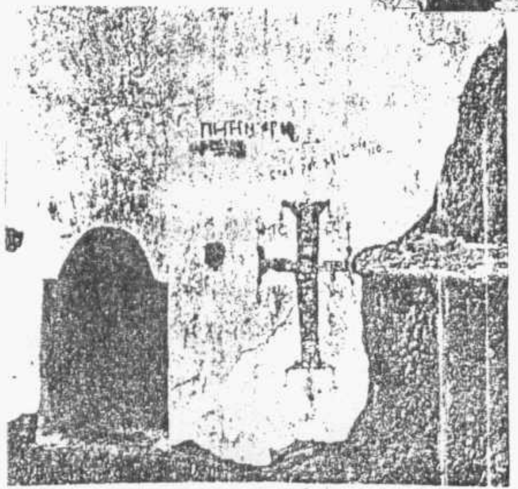


(شكل ١٤١) مداخل القلايات تفتح على البازيليكا ،كاليا





(شكل ١٤٢) صرف إحدى القلايات فى كاليا .



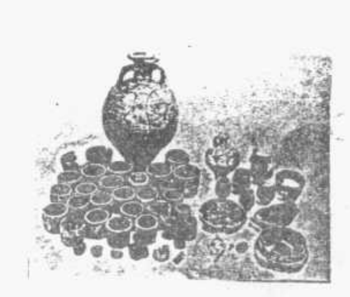
(شكل ١٤٣) نقوش وصلبان على جدران القلايات فى كاليا .

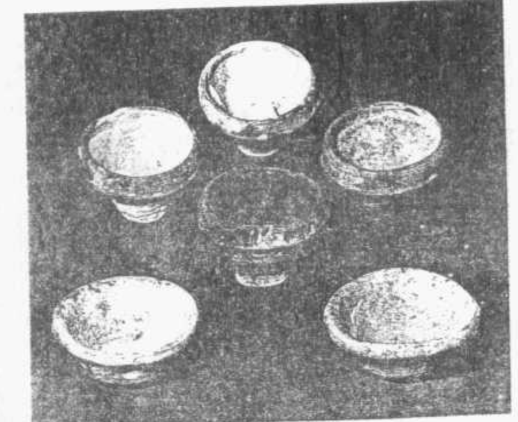


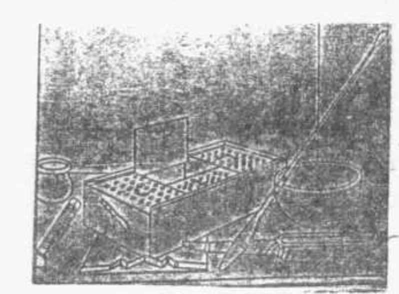


(شكل ١٤٤) تصوير جدارى للقديس أبو مينا فى كاليا .

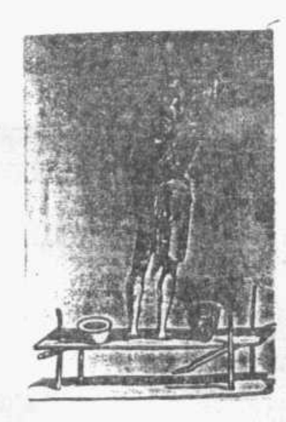






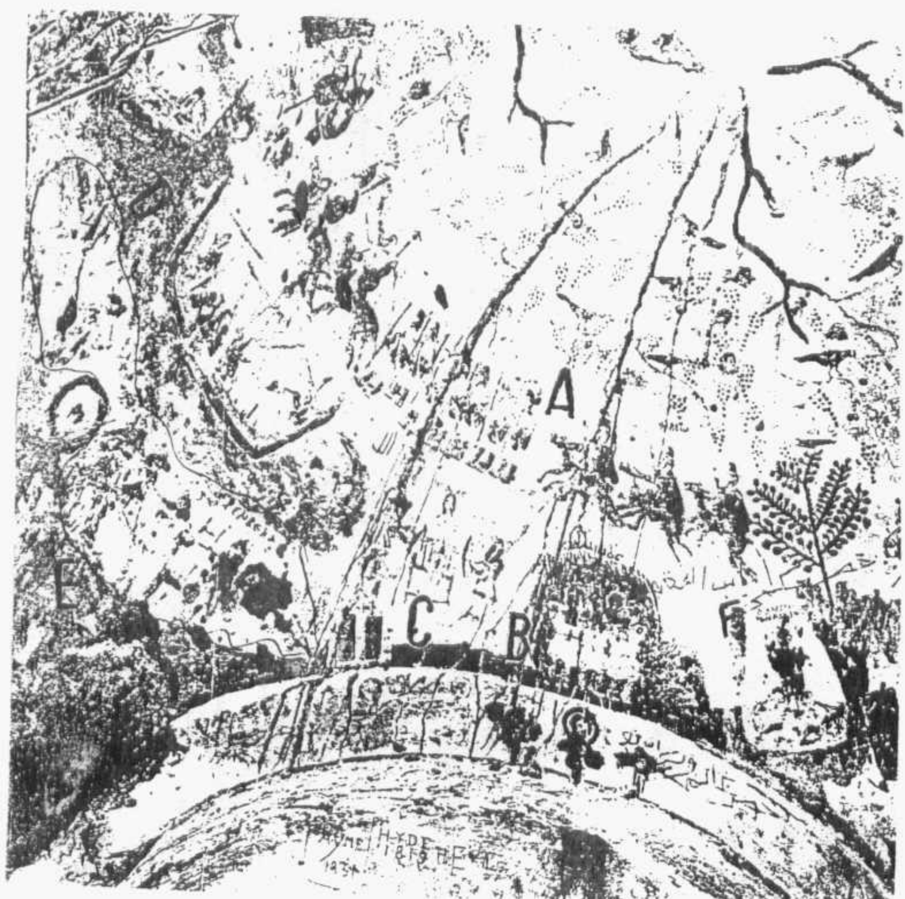








(شكل ١٤٥) الفريسك المصرى القديم و مجموعة أدوات صناعة الفريسك
فى العصر الرومانى فى مصر.



(شكل ١٤٦) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .

مطاردة الفرعون والجنود المصريين لقوم موسى

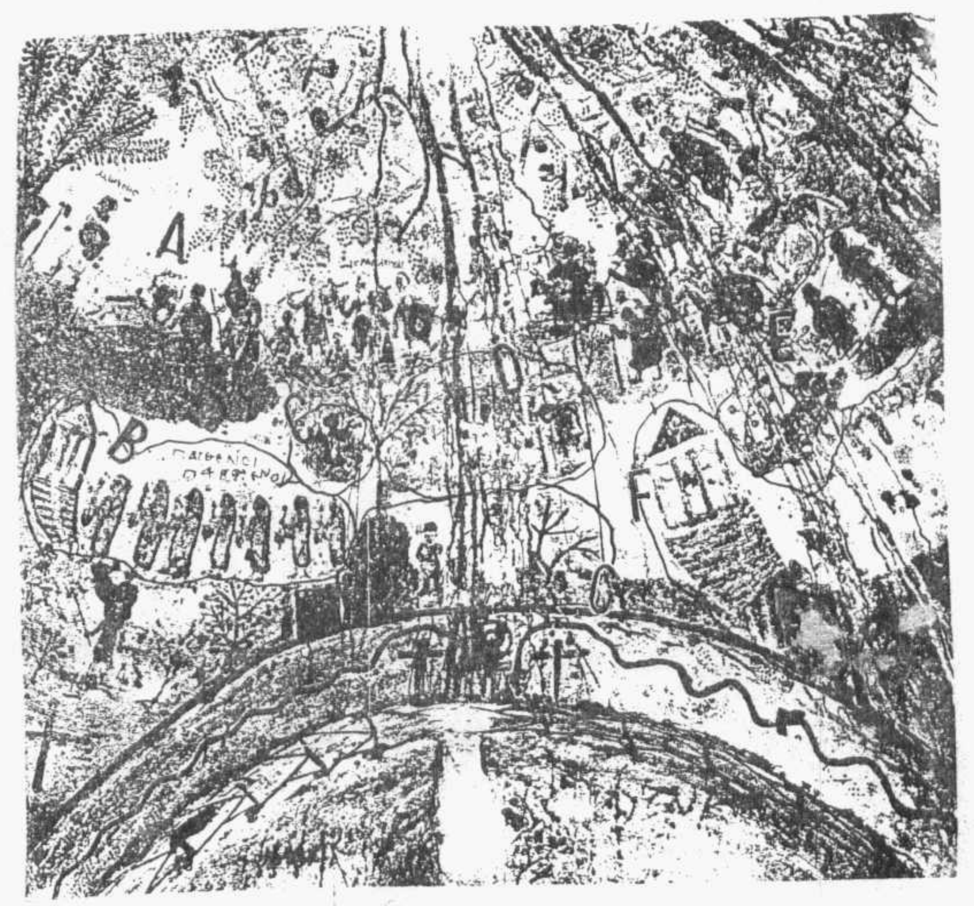
العبرانيون الثلاثة فى النار

تعذيب النبى اشعيا

النبى يونان والحوت

روبيكا وعبد النبى إبراهيم

النبى دانيال فى جب الأسود



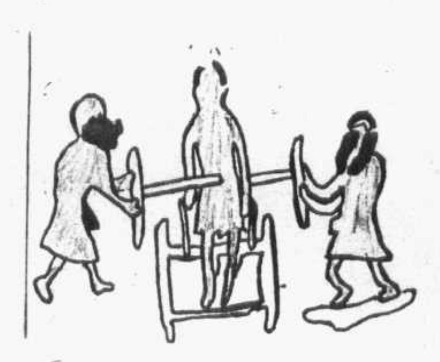
(شكل ١٤٧) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات · القرنين الثالث والرابع الميلادي ·
قوم موسى وعبورهم إلى سيناء
العذارى السبع أمام مبنى اورشليم
القديسة تكلا
الراعي الصالح
عذاب النبى أيوب
النبى ارميا أمام اورشليم
أضحية إبراهيم بابنه إسحاق



(شكل ١٤٨) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي .
وصول موسى إلى مبنى اورشليم
مبنى اورشليم
النبى نوح والفلك
أدم وحواء والخروج من الجنة
النبى ارميا وعمار بيت المقدس



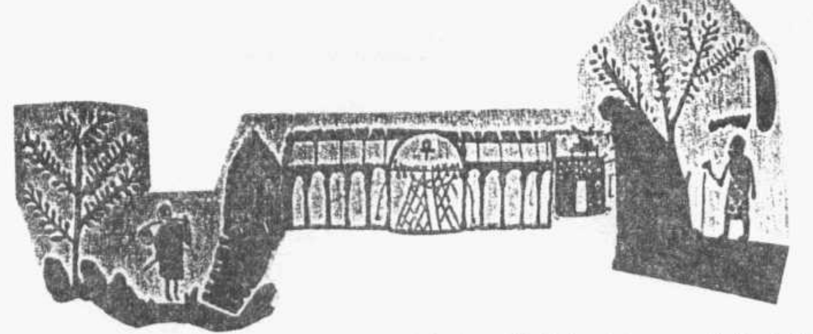
(شكل ١٤٩) أضحية إبراهيم ،مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي ،



(شكل ١٥٠) تعذيب النبى اشعيا بالمنشار ،مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي ،



(شكل ١٥١) النبى دانيال فى جب الأسود ،مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي ،



(شكل ١٥٢) النبى موسى امام مبنى اورشليم •مقبرة الخروج بالبجوات • القرنين الثالث والرابع الميلادي •

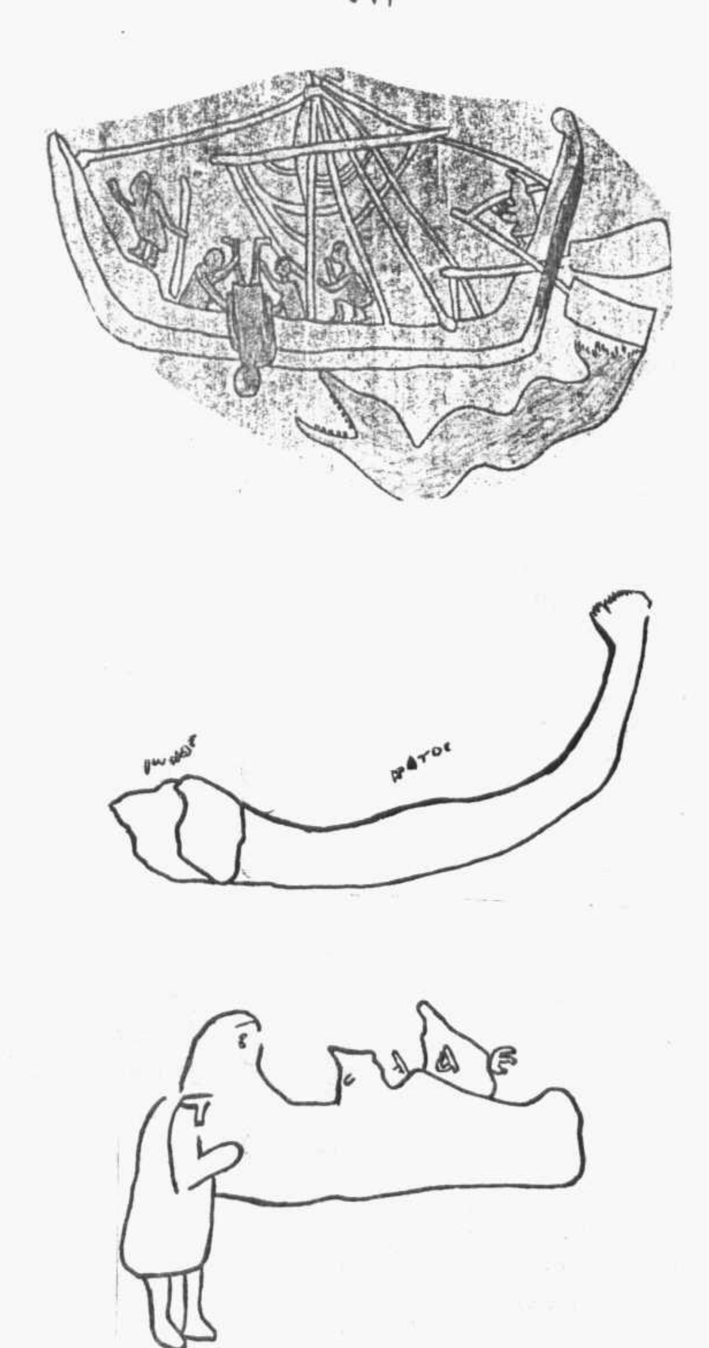


(شكل ١٥٣) النبى موسى أمام الشجرة المباركة

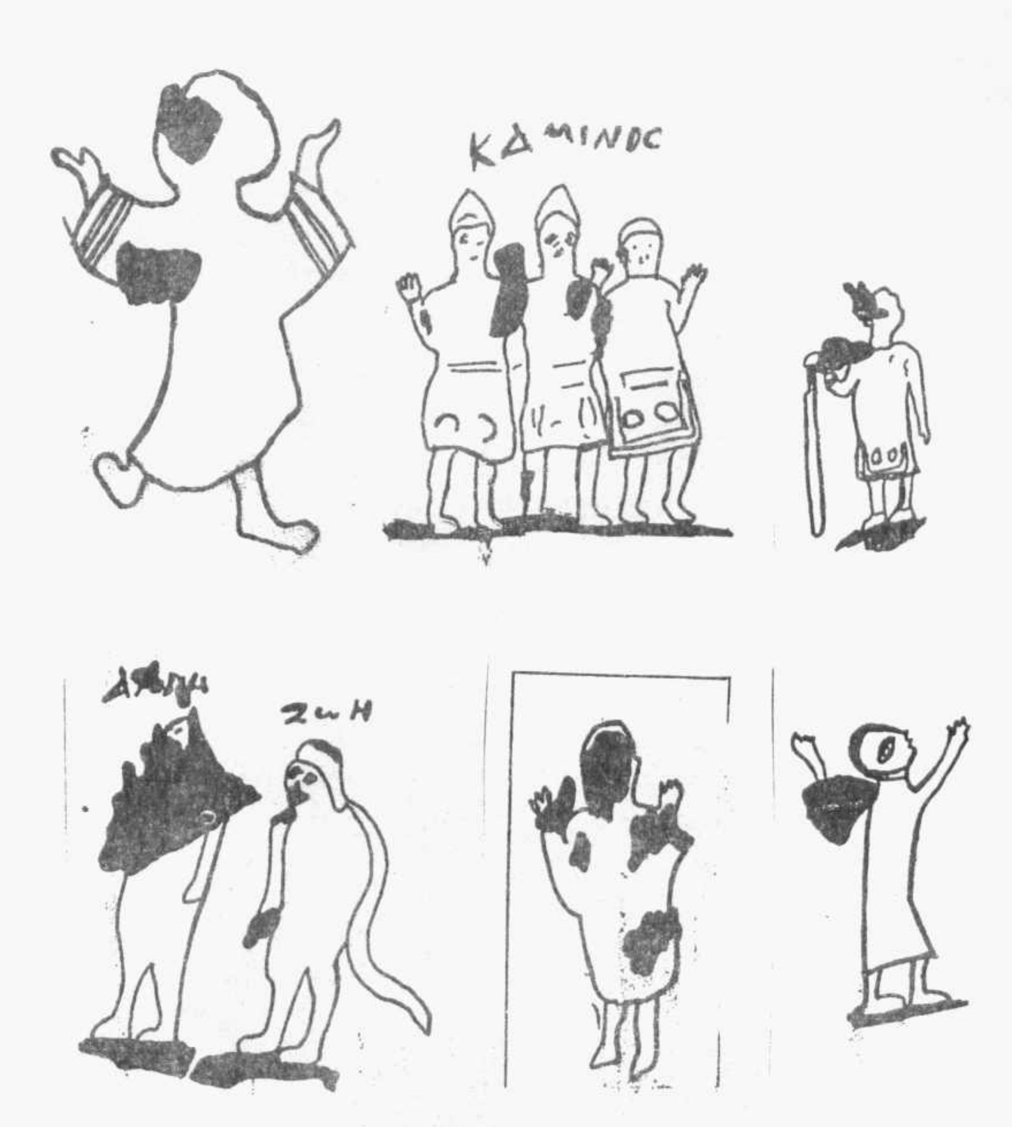
(شكل ١٥٤) السيدة سوسنة

(شكل ١٥٥) (شكل ١٥٦)

تصوير جدارى (فريسك) لبعض السفن الرمزية • البجوات •



(شكل ١٥٧) النبى يونان والحوت فى ثلاثة مناظر ، مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ١٥٨) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .

مناظر مختلفة لاشكال ادمية محددة وبصورة تجريدية لمجموعة من انبياء العهد القديم المعبرة عن الخلاص فى اليهودية ، وطبقت فى المسيحية المبكرة فى مصر، المقبرة رقم (٣٠) البجوات القرن الثالث.

أ- الراعى الصالح ب- العبرانيون الثلاثة فى النار . ج- القديسة تكلا . د- سارة روجة النبى ابراهيم تتضرع ، هـ- النبى دانيال يتضرع فى جب الاسود . و ادم وحواء قبل الخروج من الجنة



(شكل ١٥٩) تصوير على السقف (فريسك)، مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ١٦٠) النبي نوح و الفلك ،مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ١٦١) أدم وحواء والحية، مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي ،



(شكل ١٦٢) أضحية النبى إبراهيم ، مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي ،



(شكل ١٦٣) رمزية العدالة ، مقبرة السلام بالبجوات ،
القرنين الرابع والخامس الميلادي ،

(شكل ١٦٤) رمزية السلام ، مقبرة السلام بالبجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .





(شكل ١٦٥) رمزية بشارة العذراء ، مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي ،



(شكل ١٦٦) الرسول بولس والقديسة تكلا ،مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي ،



(شكل ١٦٧) مذبحة الأطفال ، هيرودس يأمر بقتل الأطفال ، الجنود الرومان يقتلون الأطفال دون المسنتين
دير أبو حنس ، القرن السادس ،



(شكل ١٦٨) رحلة العائلة المقدسة آلي مصر ،زكريا فى الهيكل ، حلم يوسف ، بداية الرحلة ،
دير أبو حنس ،القرن السادس،



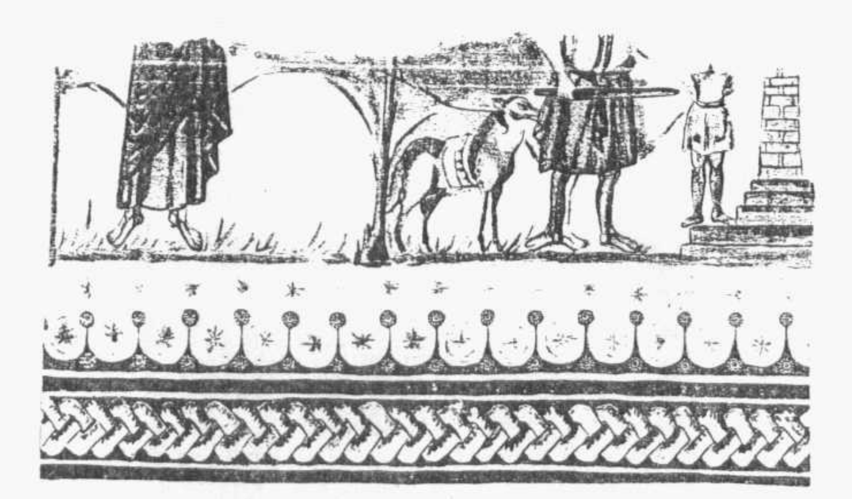
(شكل ١٦٩) معجزة عرس قانا الجليل وتحويل الماء إلى الخمر ، دير أبو حنس ، القرن السادس.



(شكل ١٧٠) معجزة إقامة لعازر من الموت ، دير أبو حنس ، القرن السادس.



(شكل ١٧١) القديس ارميا ، دير ارميا ، سقارة ، القرن السادس .



(شكل ١٧٢) أضحية إبراهيم • دير ارميا • سقارة • القرن السادس •



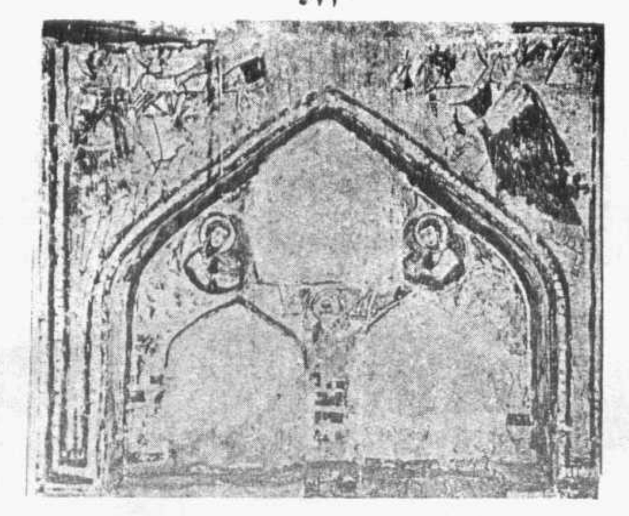
(شكل ١٧٣) منظر التوبة تحت أقدام القديسين الأوائل • دير ارميا • سقارة • القرن السادس •



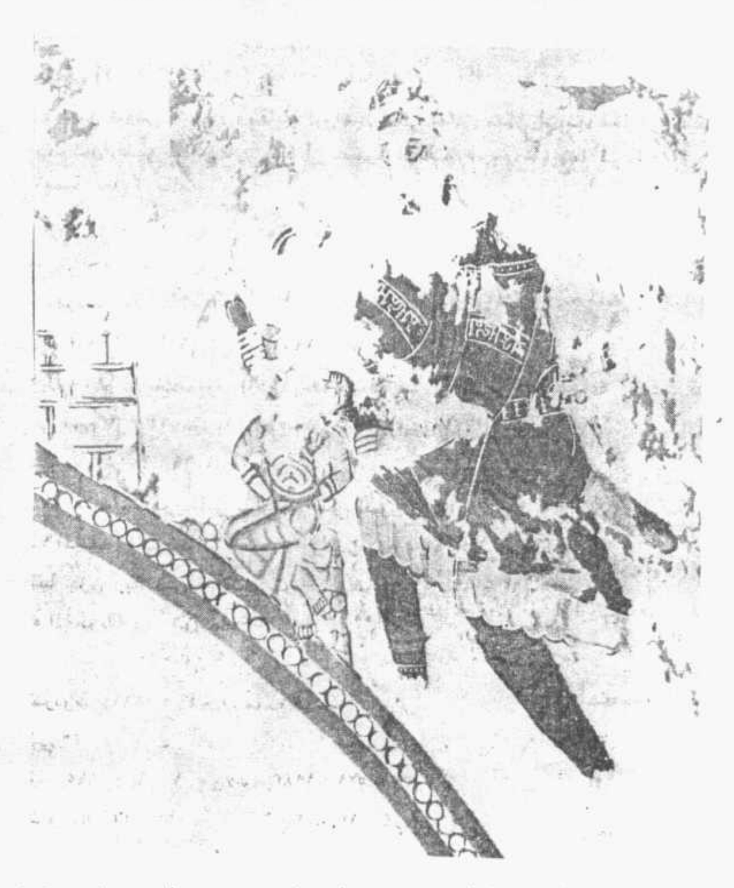
(شكل ١٧٤) العبرانيون الثلاثة فى النار والملاك الحامي لهم . دير ارميا . سقارة . القرن السادس .



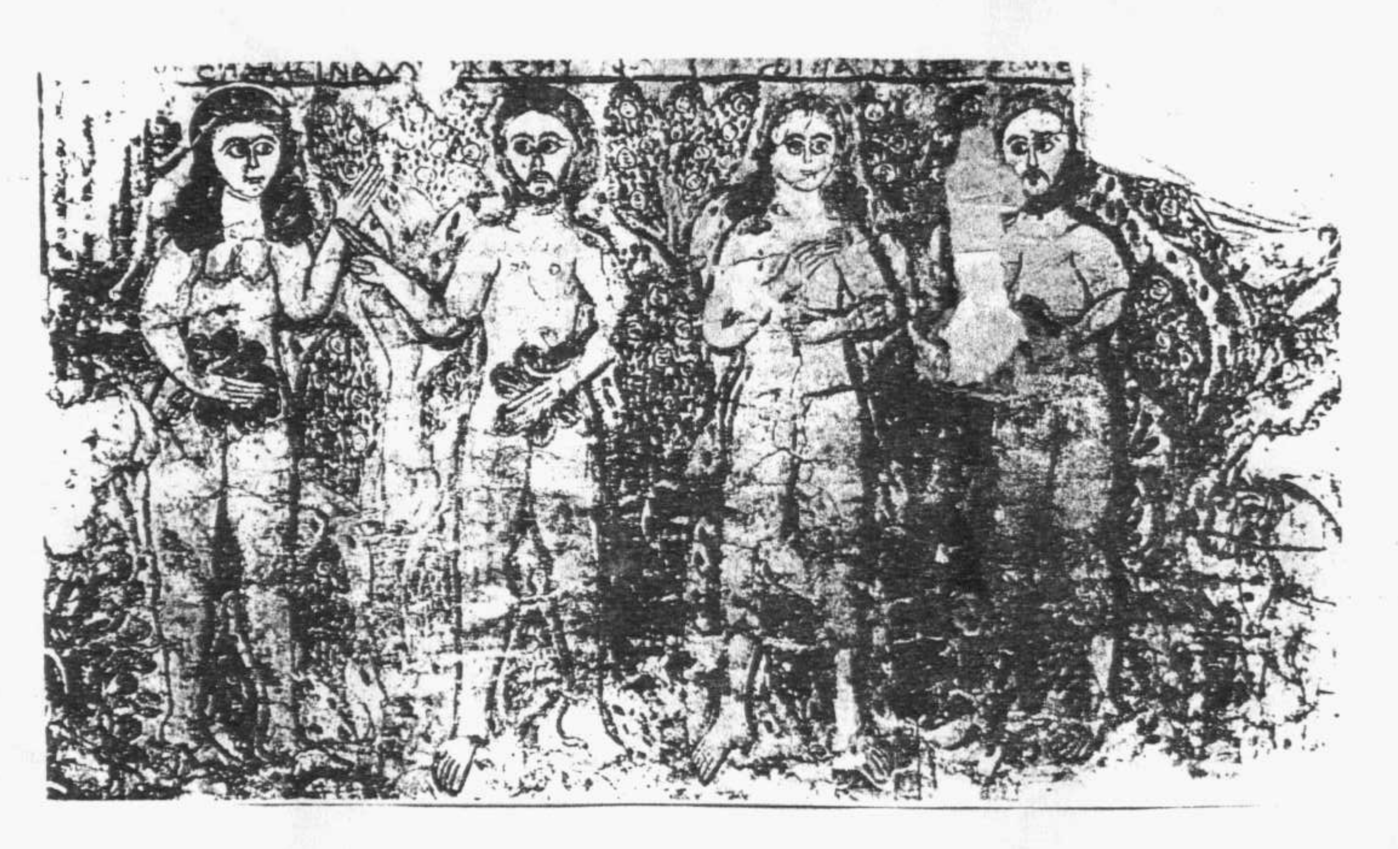
(شكل ١٧٥) العبرانيون فى النار . دير القديس ابوللو .باويط . القرن الثامن.



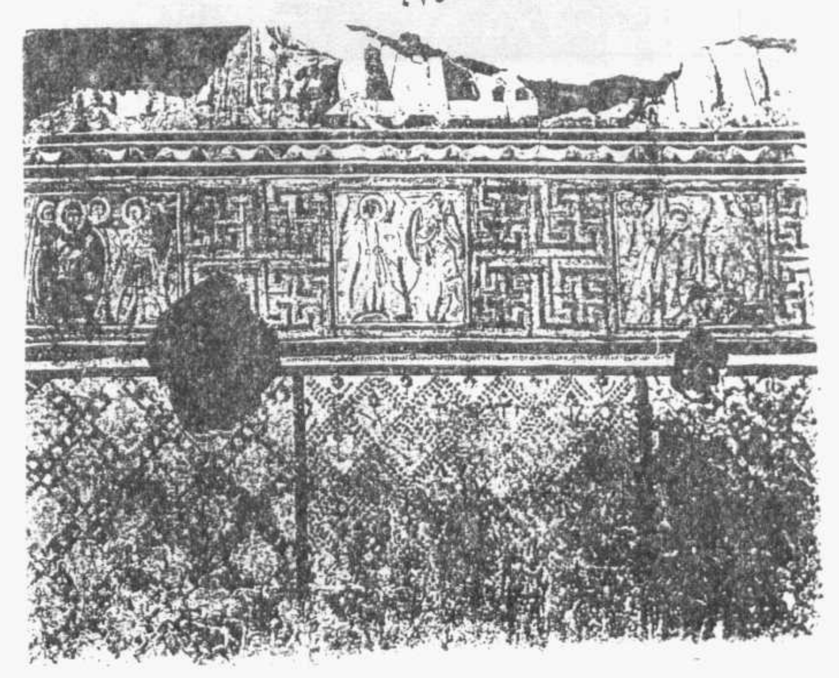
(شكل ١٧٦) ذبيحة النبى إبراهيم ٠ دير أبو مقار ٠ وادى النطرون٠



(شكل ١٧٧) يفتاح (اليهودي) يذبح ابنته ٠ دير الأنبا انطونيوس بالبحر الأحمر ٠ القرنيين السابع الثامن ٠



(شكل ١٧٨) تصوير جدارى لقصة آدم وحواء . كنيسة أم البريجات . الفيوم . القرن العاشر . المتحف القبطي .



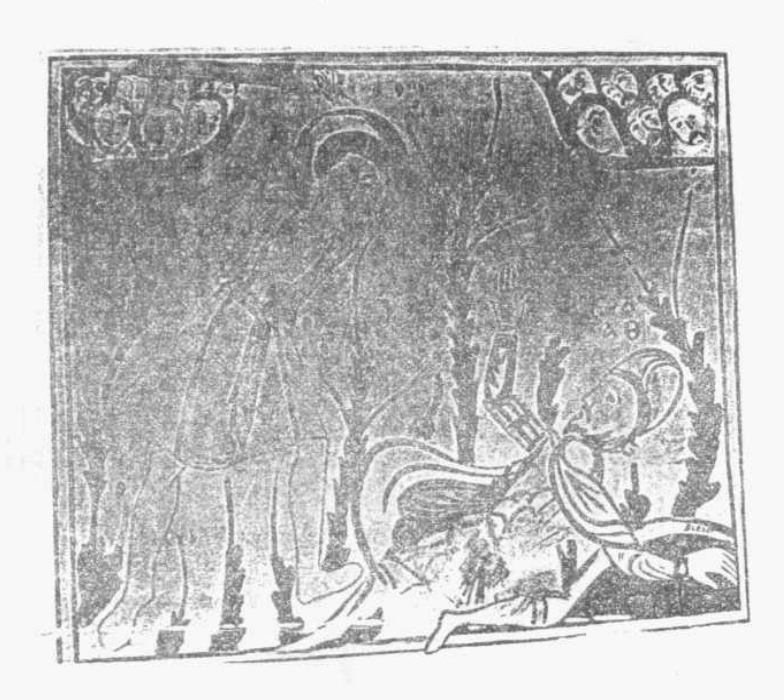
(شكل ١٧٩) تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط . جانب من حياة النبى داود . القرنين السادس والسابع .



(شكل ١٨٠) النبى داود والملك شاؤل . تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط



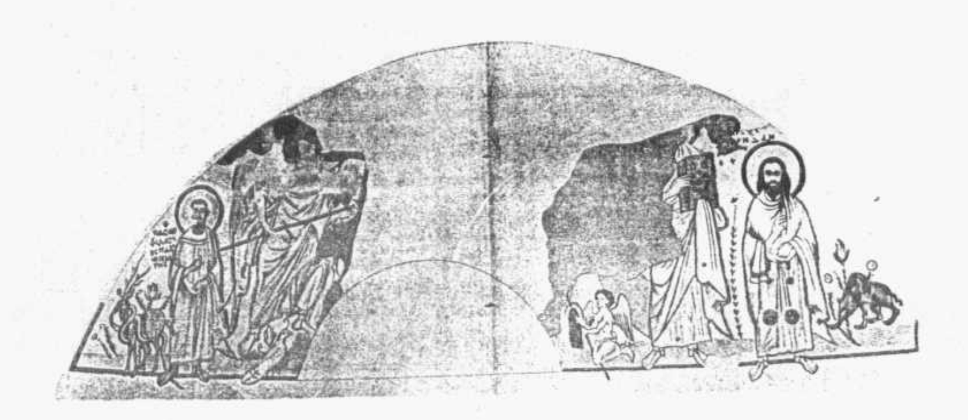
(شكل ١٨١) النبى داود يواجه جوليت قائد الفلسطنيين . تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط



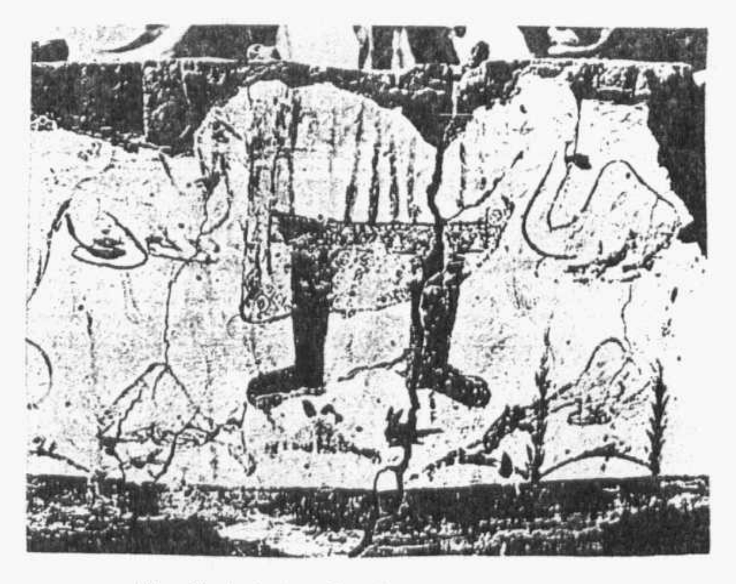
(شكل ١٨٢) داود يقضى على جوليت . تصوير جدارى فى احدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط .



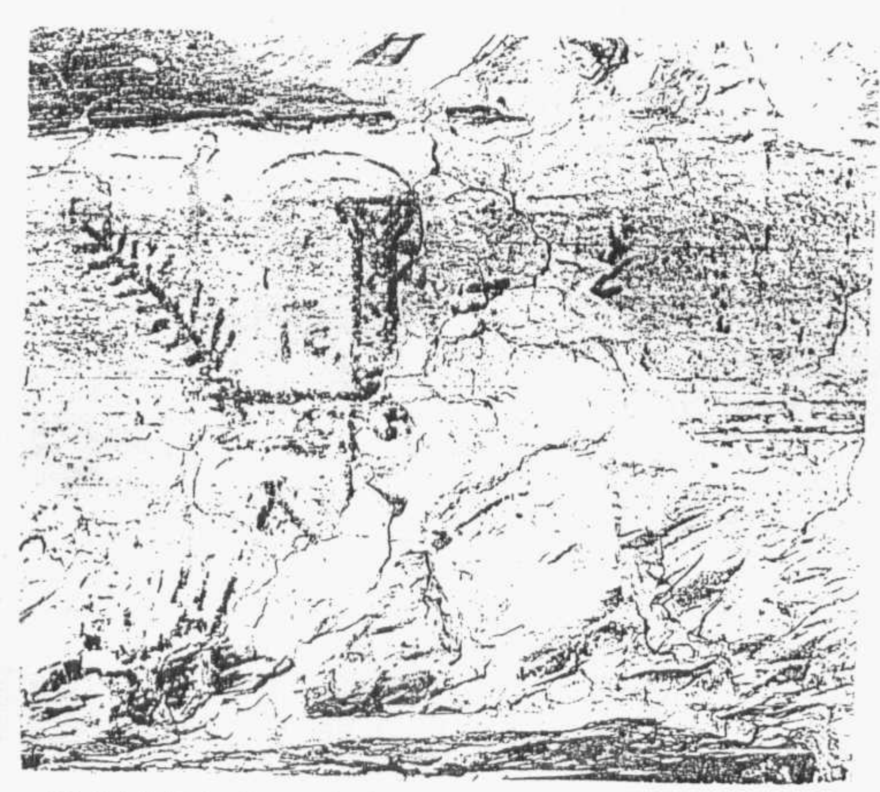
(شكل ١٨٣) الملك داود على العرش ،تصوير جداري القرن الثامن ،دير القديس ابوللو ، باويط .



(شكل ١٨٤) تعذيب الأشرار فى الجحيم ،تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط .



(شكل ١٨٥) الجزء السفلى من تصوير جدارى للقديس أبو مينا ، باويط ، القرن الثامن



(شكل ١٨٦) منظر جدارى لصليب مزين بغصن الزيتون ، عثر عليها مصورا فى مقبرة الرائد (رقم ٥٣)
طيبة ، وادى الملكات







(شكل ١٨٧) نماذج مصورة لهيئات القديسين والرهبان فى القرنيين السادس وحتى الثامن الميلادى ٠ باويط ٠



(شكل ١٨٨) منظر الملاك ميخائيل فبشارة العذراء . كوم أبو جرجا . القرن السادس .



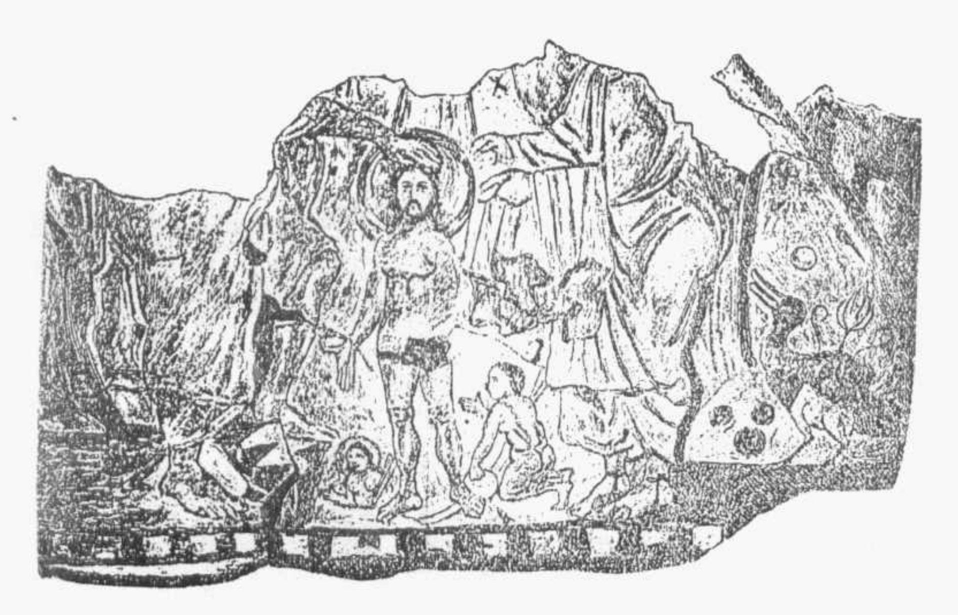


(شكل ١٨٩) القديس الفارس فويبا آمون ·تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو · باويط ·

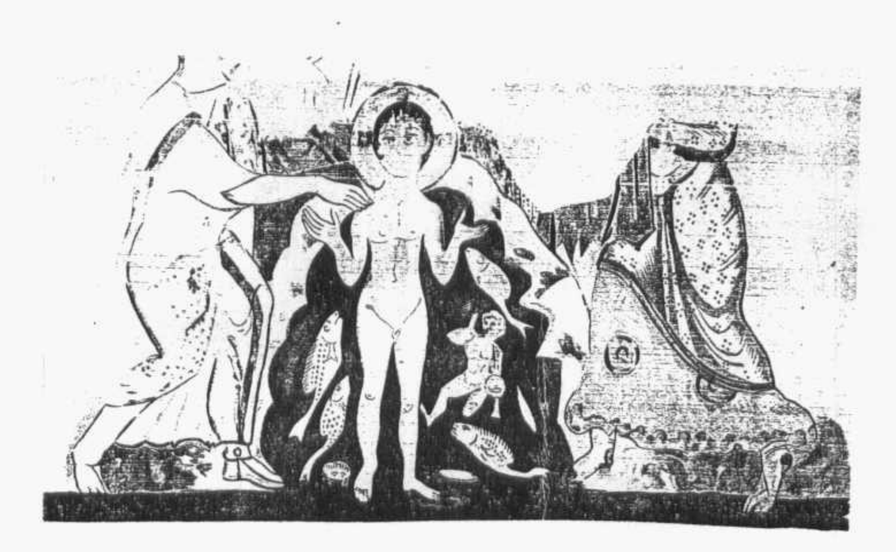




(شكل ١٩٠) تصوير جدارى للقديس سينسيوس ومقتل الباسيدريا فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ٠ باويط



(شكل ١٩١) منظر تعميد المسيح فى نهر الأردن بدير القديس ابوللو ، باويط .



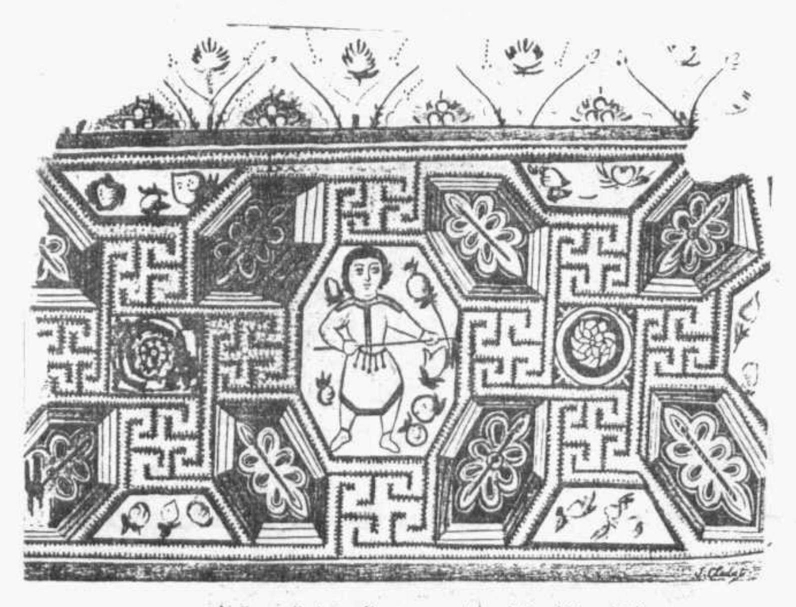
(شكل ١٩٢) تعميد المسيح فى الحجرة رقم ٣٠ بدير القديس ابوللو ، باويط .



(شكل ١٩٣) نماذج لصور الملائكة والقديسين بدير القديس ابوللو ٠ باويط



(شكل ١٩٤) نقوش رهبانية لإحدى السفن رمز الخلاص فى المقبرة رقم ٣٠ بالبجوات



(شكل ١٩٥) زخارف جداريه من دير القديس ابوللو ، باويط.





(شكل ١٩٦) تصوير جدارى (بالأسلوب الشعبي) لبعض الرهبان بدير القديس ابوللو ، باويط ،



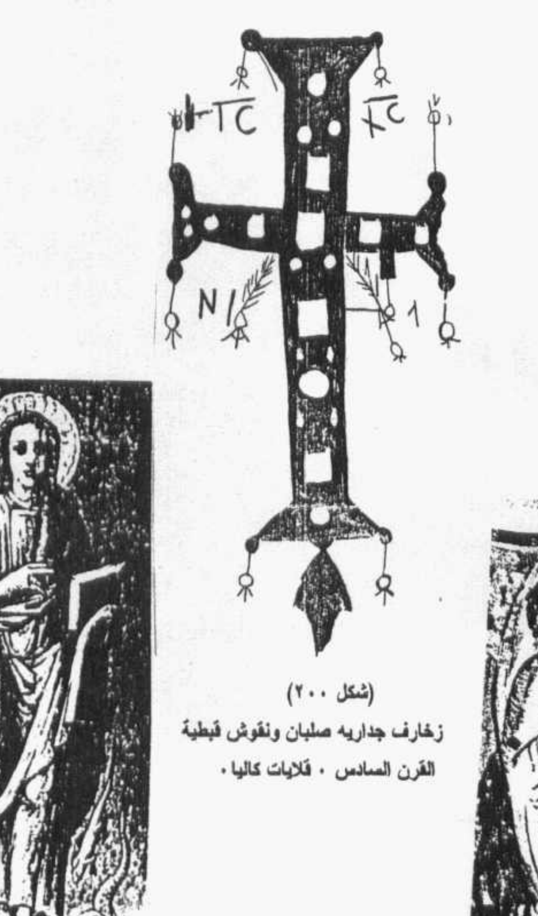
(شكل ١٩٧) تجسيد الفضائل بواسطة الملائكة تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط .



(شكل ١٩٨) تجسيد الفضائل فى شكل ميداليات حول الحنية تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط .



(شكل ١٩٩) تشخيص الكنيسة تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط .



(شكل ٢٠٠)
زخارف جداريه صلبان ونقوش قبطية
القرن السادس . قلايات كاليا .

(شكل ٢٠١) تشخيص الصلاة فى مقبرة السلام فى البجوات .
القرنين الرابع والخامس .

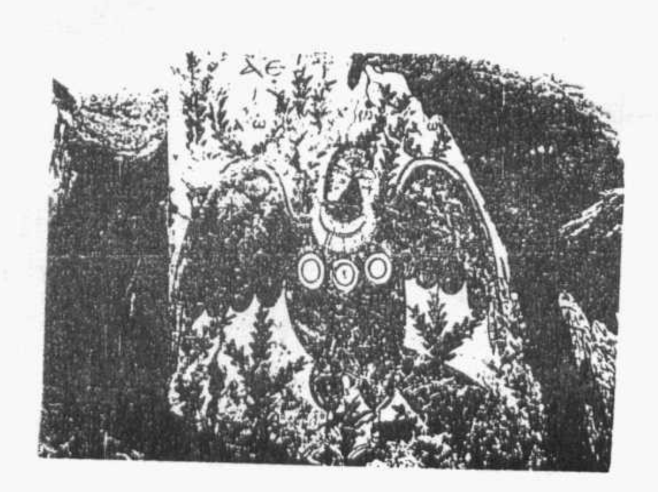
(شكل ٢٠٢) صورة للسيد المسيح قاهر الشر
فى مقبرة كرموز .



(شكل ٢٠٣) صورة النبى دانيال دير القديس أبوللو . باويط .الحجرة ١٢



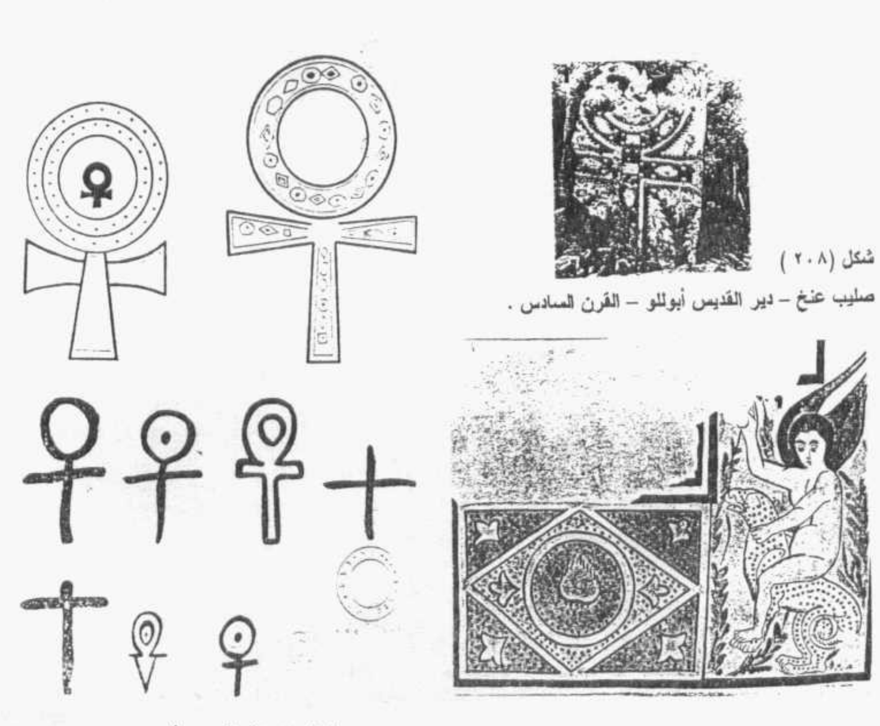
(شكل ٢٠٤) منظر للنسر المقدس (حورس – المسيح)احدى حجرات القديس أبوللو – باويط – القرن السادس .



(شكل ٢٠٥)منظر النسر حورس المنقض أو القادم من السماء –أبوللو –باويط –القرن السادس .



(شكل ٢٠٦)منظر لصيد الأسود -تصوير جداري -دير القديس أبوللو -باويط .



شكل (٢٠٨)
صليب عنخ – دير القديس أبوللو – القرن السادس .

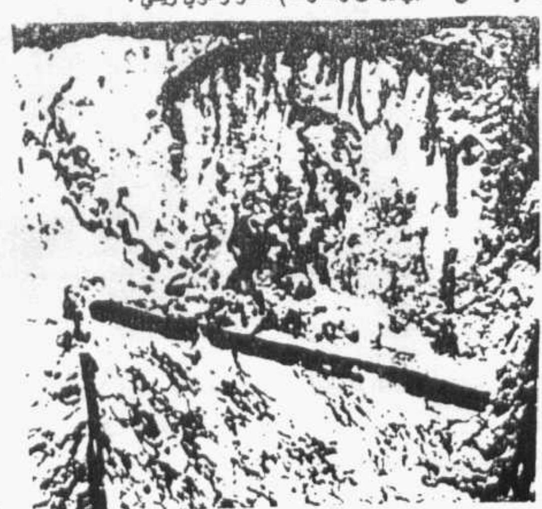
شكل (٢٠٩) منظر لايروس فوق حيوان خرافي برقبة فهد .

(شكل ٢٠٧)نماذج من أشكال الصلبان
في الحجرة رقم ٣٠ بالبجوات
القرنين الثالث والرابع .





(شكل ٢١٠) تصوير جداري في مقبرة الورديان بالإسكندرية
المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع الميلاديين .
(الراعي الصالح ، النبي يونان والحوت) منظر رعوي ريفي .





(شكل ٢١١)
زخارف للحنايا الصغرى . القرن السادس .



(شكل ٢١٢) صورة لإيزيس مرضعة حورس (مفهوم أم الإله)
كرانيس . القرن الثالث الميلادي .

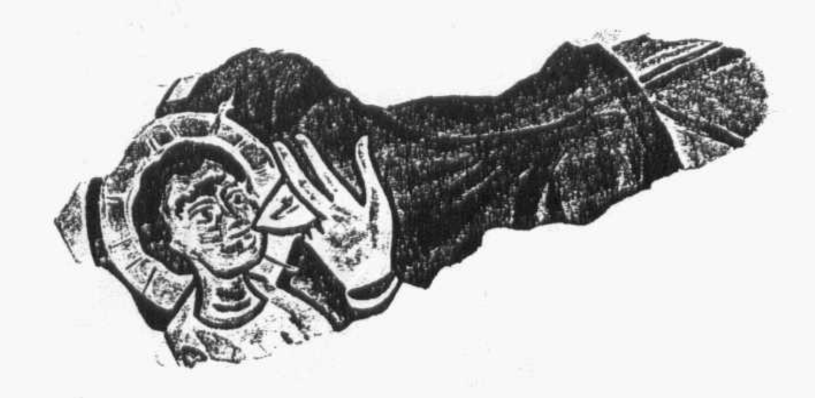


(شكل ٢١٣) حنية تصور السيدة العذراء والطفل المسيح في دير ارميا . سقارة . حجرة A القرنين الخامس والسادس الميلاديين.



(شكل ٢١٤) حنية تصور السيدة العذراء والطفل المسيح في دير ارميا . سقارة . حجرة ١٧٢٥ القرنين الخامس والسادس الميلاديين.





(شكل ٢١٥) حنية السيدة العذراء أم الإله والمسيح الطفل . باويط .حجرة ٣٠ . القرن الثامن .



(شكل ٢١٦) منظر السيدة العذراء بين ملكين واثنين من القديسين ـحجرة ١٧١٩ .
دير الأنبا ارميا ـسقارة . القرن السادس .



(شكل ٢١٧) منظر السيدة العذراء بين اثنين من القديسين . حجرة ٣
دير القديس أبوللو . منتصف القرن السادس الميلادي .





(شكل ٢١٨) حنايا حضن والدة الإله -حجرة ٢٨ . باويط . نهاية القرن السابع الميلادي .



(شكل ٢١٩) حنية حضن الإله (الأب) حجرة ١٧ دير القديس أبوللو . باويط . القرن السادس الميلادي .



(شكل ٢٢٠) صورة جداريه من كنيسة فرس بالنوبة تمثل السيدة العذراء وأحد القديسين القرن الثامن .



(شكل ٢٢١) صورة حضن الإله . دير القديس أنطونيوس .



(شكل ٢٢٢) صورة حضن الإله . الدير الأبيض .



(شكل٢٢٣) صورة بشارة السيدة العذراء (الثيوتوكس) ـدير السريان ـالقرنين التاسع والعاشر الميلاديين .

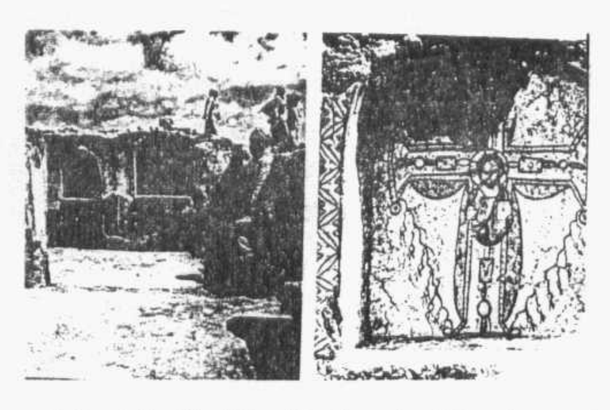


(شكل ٢٢٤) السيد المسيح لحظة التجلي على العرش الإلهي (طبقا لرؤية حزقيال النبي)وبجواره الحيوانات المتجسدة. القرن الثامن . باويط .





(شكل ٢٢٥) حنية السيد المسيح (المبارك).حجرة ٧٠٩ ارميا . سقارة . القرن السادس الميلادي .



(شكل ٢٢٦) صورة السيد المسيح في حنية من كاليا . القرن السادس الميلادي .



(شكل ٢٢٧) السيد المسيح ورمزية الحمل في دير أبوللو في باويط . القرن السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ٢٢٨) القديس زكريا في دير أبوللو في باويط . القرن السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ٢٢٩) وجه سيدة على قطعة نسيج من الكتان والصوف . القرن الثالث والرابع الميلاديين .متحف الفنون بمشيجان .



(شكل ٢٣٠) وجه سيدة على قطعة نسيج من الصوف والكتان من القرن الرابع .
متحف بيناكي بأثينا .



(شكل ٢٣١) قطعة نسيج من أنتينوي داخل ميدالية في الوسط تمثل السيدة المتوفاة ويحيط بها في الأركان الأربعة الحوريات فوق حيوانات خرافية من القرن السادس .



(شكل ٢٣٢) قطعة نسيج من أخميم تصور جزءا نصفيا لرجل حول رأسه هالة (قديس) من القرن الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ٢٣٣) قطعة نسيج من أخميم تمثل الإله ديونيسيوس في بورتريه مربع وحول رأسه هالة وتحيط به مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية .القرن الرابع الميلادي .



(شكل ٢٣٤) بورتريه لسيدة من ملوي .
القرن السادس والسابع الميلاديين .



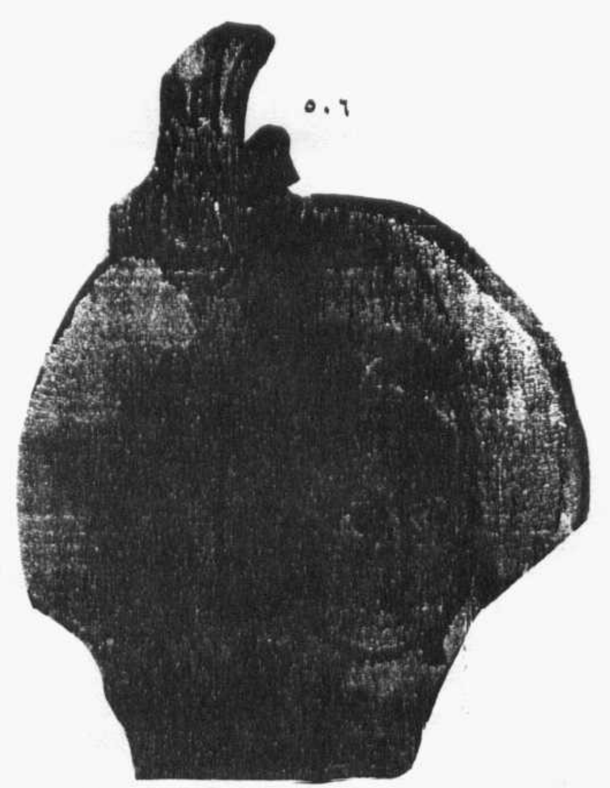
(شكل ٢٣٥) وجه سيدة في وضع راقص
من القرن السادس والسابع الميلاديين .



(شكل ٢٣٦) بورتريه لرجل يحتمل أن يكون قديسا حول رأسه هالة . القرن الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ٢٣٧) صورة نصفية لرجل يحتمل أن يكون واقفا داخل هيكل . القرن الرابع الميلادي .



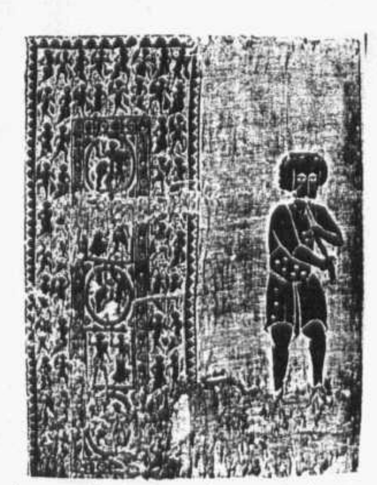
(شكل ٢٣٨) منظر لراقصة على قطعة نسيج .جزء من كّفن . متحف بيناكي بأثينا . القرن الرابع .



(شكل ٢٣٩) وجه للإله ديونيسيوس بالنسيج الذهبي على أرضية بنية اللون
يوضح التضاد اللوني في فن الزخارف النسيجية .القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٢٤٠) قطعة نسيج تصور الإله بان والإله باخوس اله الخمر .القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٢٤١) قطعة نسيج من كفن ربما تمثل الراعي اورفيوس العازف وأمامه الرعية . أواخر القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٢٤٢) قطعة نسيج توضح التضاد اللوني بين الفاتح والداكن تمثل إيروس وسط هالة .القرن الرابع .متحف موسكو .



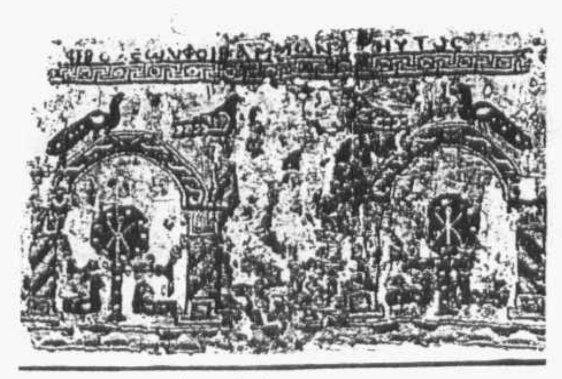
(شكل ٢٤٣) قطعة نسيج توضح إحدى الحوريات باللون الفاتح داخل أرضية من اللون الكحلي الداكن تمسك بيدها كأسا من النبيذ . القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٢٤٤) قطعة نسيج تمثل أدونيس في زي صياد والإلهة فينوس. القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٢٤٥) قطعة نسيج من كوم الشيخ عبادة (أنتينوي) تمثل فينوس واقفة في الوسط ممثلة فصل الربيع وحولها ثلاثة تمثلن باقي الفصول .القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٢٤٦)

قطعة نسيج من اكفان متوفى مسيحى (مصدرها غير معلوم) ، تمثل مجموعة من الرموز الغنوسية مثل علامة عنخ والحمامتين والطاووس داخل هيكل اورشليم المكون من عمودين بينهما عقد مزركش بشرائط ملفوفه (مجدوله) باللونين الازرق والبرتقالى ، اعلى القطعة بها شريط ضيق مزخرف بعلامة المياندرا اليونانية ، واعلاه كتاب باللغة اليونانية ، ونلاحظ توسط علامة عنج باللون الاحمر وسط الهيكل ، وفى العروة نجد علامة الصليب المكون من حرفين p,x ، بما يؤكد ان الصفة الروحية لا تزال مستخدمة كوظيفة مختلفة للعلامتين .

المتحف القبطى . القرن الرابع .م .

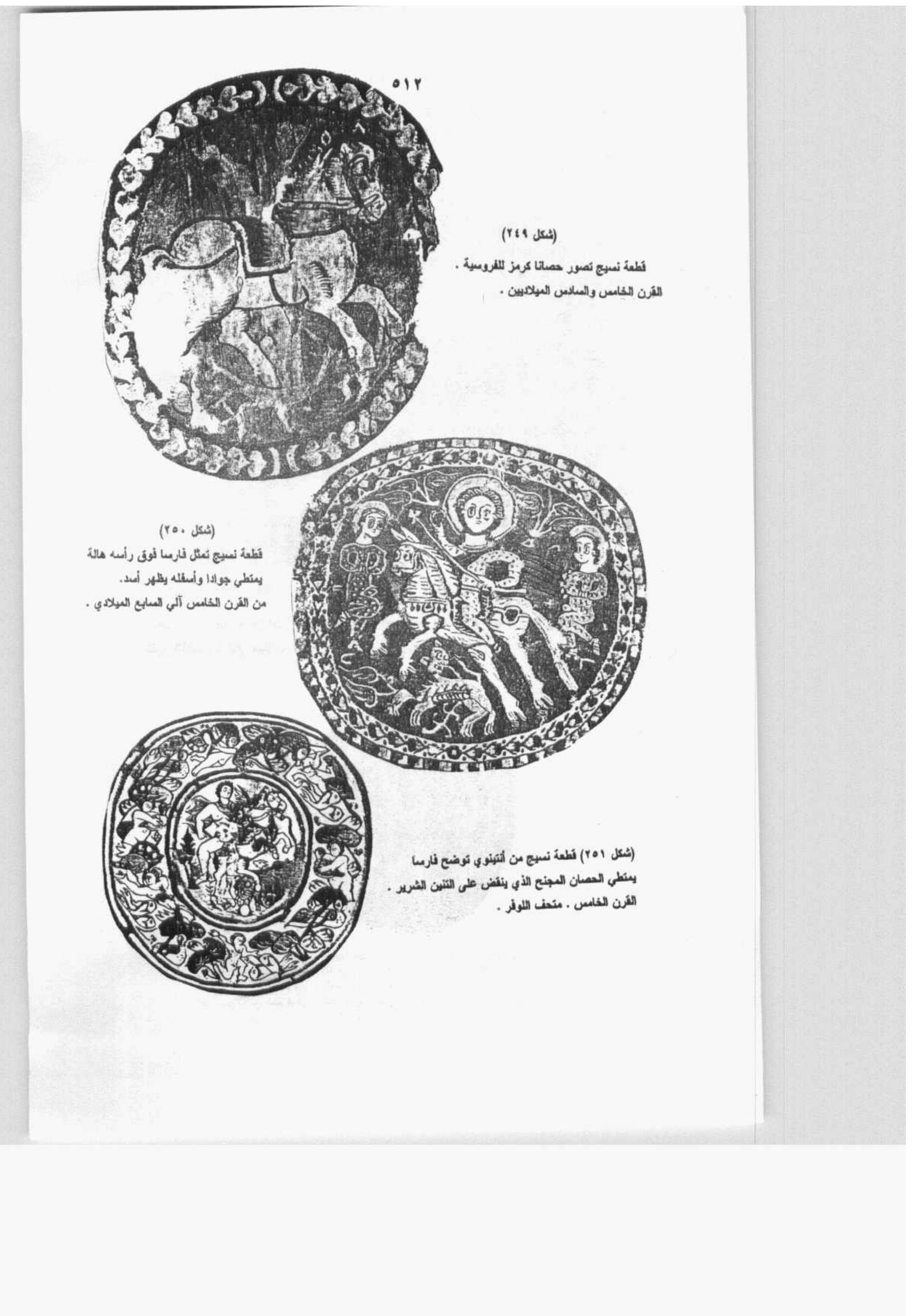


(شكل ٢٤٧) قطعة نسيج من أخميم تصور البطل هيراكليس يصارع أسد نيميا وسط زخارف ديونيسية . القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٢٤٨)

قطعة مستديرة من النسيج القبطى عليها زخارف تمثل موضوع ميثولوجى يونانى وظف لخدمة العقيدة الجديدة ، يمثل الاله هرقل وهو يصارع اسد نيميا ، والقطعة تمتاز بعملية التضاد اللونى بين الابيض والبنى والاحمر لابراز الموضوع ، كما ان الفنان استخدم الخيوط البيضاء لتوضيح ملامح جسم هرقل والاسد. ويمكن مقارنتها باسلوب نحت اهناسيا المرحلة الثالثة.
المتحف القبطى. القرن الرابع م.



(شكل ٢٤٩)

قطعة نسيج تصور حصانا كرمز للفروسية .
القرن الخامس والسادس الميلاديين .

(شكل ٢٥٠)

قطعة نسيج تمثل فارسا فوق رأسه هالة
يمتطي جوادا وأسفله يظهر أسد.
من القرن الخامس آلي السابع الميلادي .

(شكل ٢٥١) قطعة نسيج من أنتينوي توضح فارسا
يمتطي الحصان المجنح الذي ينقض على التنين الشرير .
القرن الخامس . متحف اللوفر .



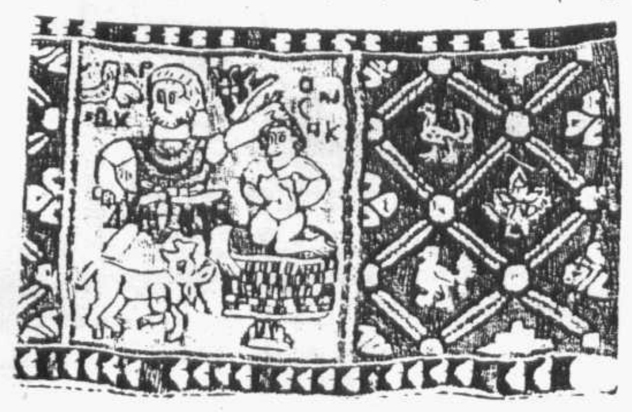
(شكل ٢٥٢) قطعة نسيج تصور الاسكندر الأكبر في صورتين متضادتين على هيئة فارس يكلل بأكاليل النصر من اثنين من الملائكة .القرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ٢٥٣) قطعة نسيج من أخميم توضح شكل فارس يمتطي حيوانا خرافيا للتعبير عن شخصية القديس الفارس .القرن السادس والسابع الميلاديين .



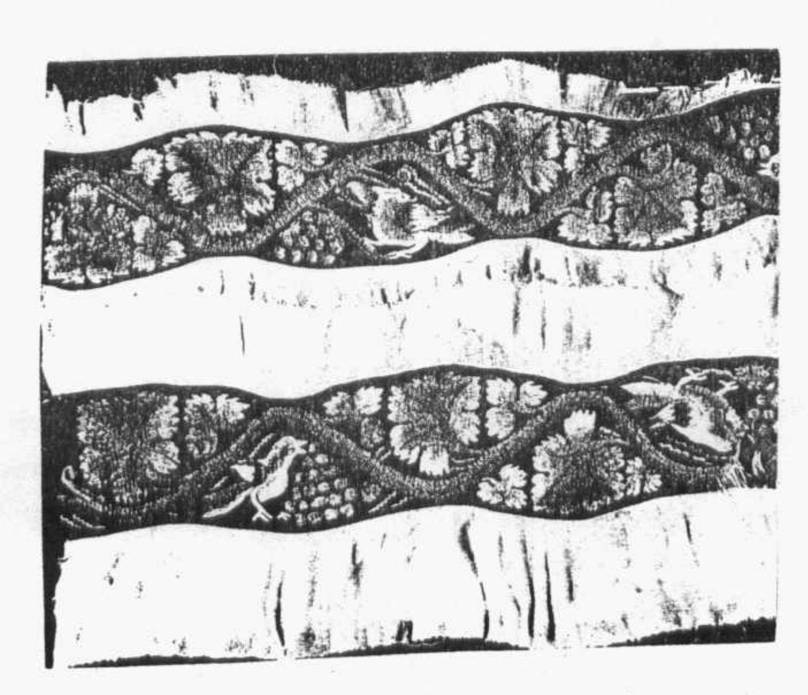
(شكل ٢٥٤) قطعة نسيج تمثل الراعي الصالح من القرنين الرابع والخامس الميلاديين .



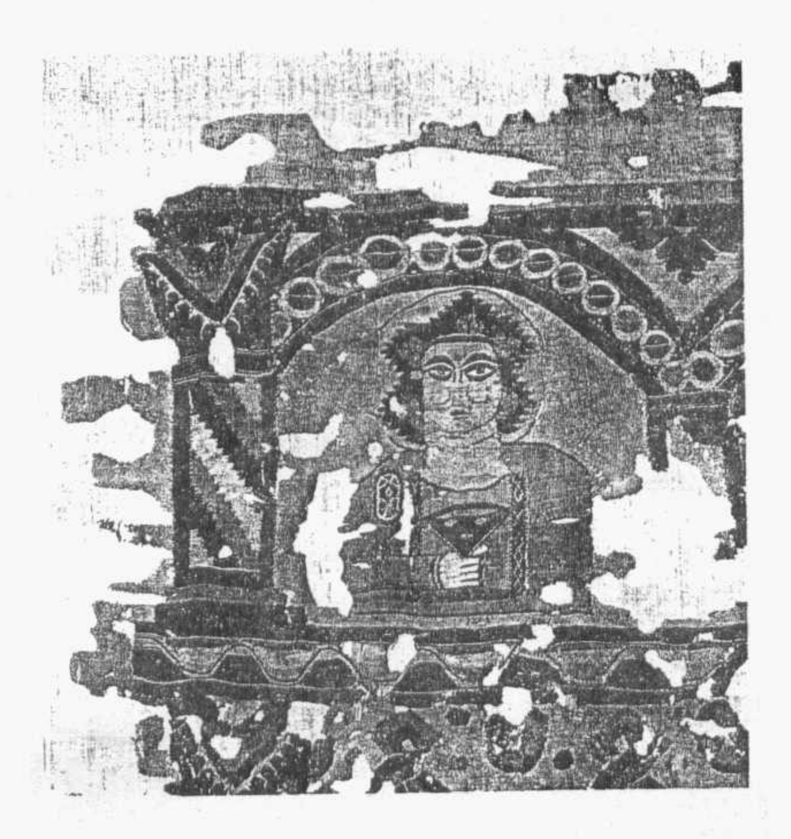
(شكل٢٥٥) قطعة نسيج تمثل أضحية إبراهيم بابنه إسحاق . من القرن السادس والسابع الميلاديين .



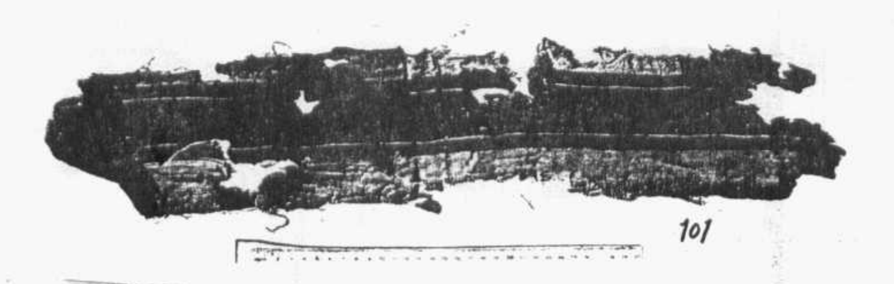
(شكل ٢٥٦) قطعة نسيج من الفيوم تمثل أرنبا في الوسط وحوله زخارف نباتية .القرن السادس والسابع .



(شكل ٢٥٧) قطعة نسيج عليها زخارف نباتية . القرن الثالث والرابع الميلاديين .



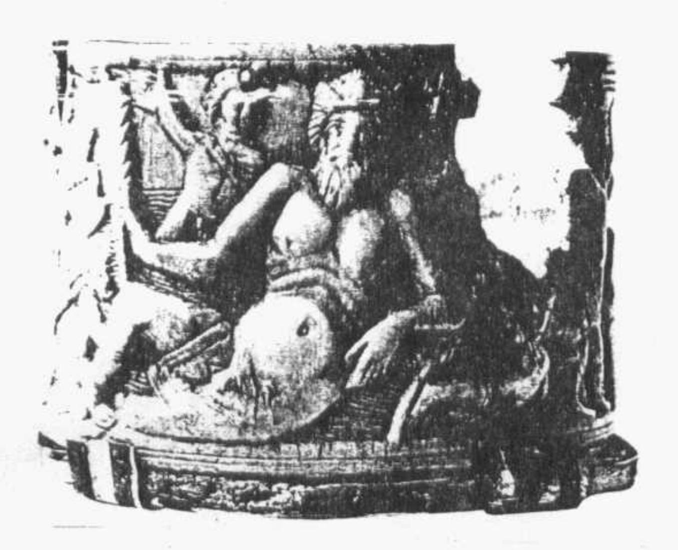
(شكل ٢٥٨) قطعة نسيج من أنتينوي لمتوفاة تمسك بكأس الخمر المقدس وتقف داخل هيكل جنائزي .
منتصف القرن الخامس.



(شكل ٢٥٩) قطعة نسيج تمثل جزءا من كلافي (شريط زخرفي) على قميص تونيكا .
من مقتنيات جمعية الآثار بالإسكندرية . القرنين السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ٢٦٠) قطعة نسيج من قميص تونيكا لطفل من القرن السادس الي القرن الثامن الميلاديين .



(شكل ٢٦١) صندوق من العاج يحمل منظرا لاله النيل نيلوس . القرن الخامس .



(شكل ٢٦٢) صندوق من العاج يمثل اله النيل على أحد وجهيه والوجه الآخر معجزة المسيح "واهب الحياة" في إقامة لعازر من الموت .القرن الخامس الميلادي .



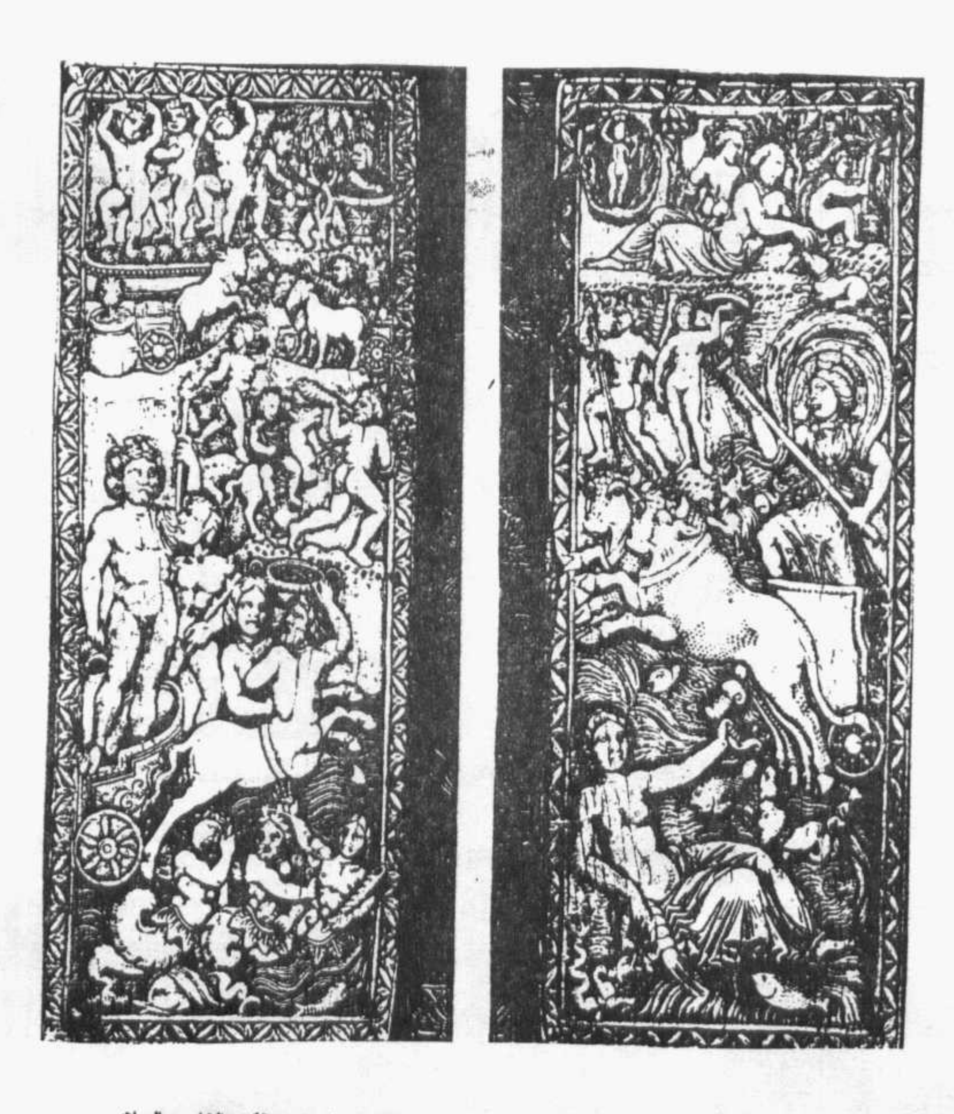


(شكل ٢٦٣) واجهة صندوق من العاج عليه جانب من الاحتفالات الديونيسية من القرن الخامس .





(شكل ٢٦٤) واجهة صندوق من العاج مصور عليه مجلس الآلهة لمحاكمة باريس من القرن الخامس .



(شكل ٢٦٥) قطعة من العاج لصندوق على وجهين للإلهين سيلين وهيلوس من القرن الخامس الميلادي .



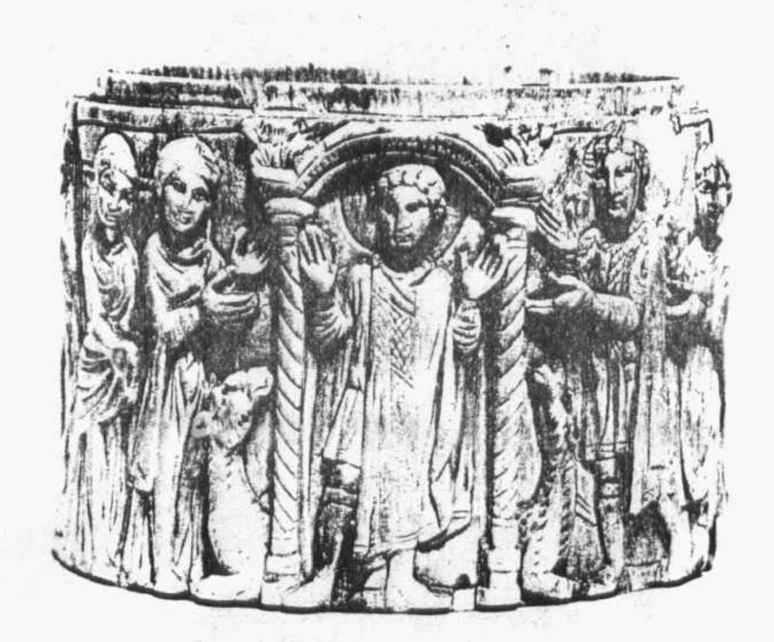
(شكل ٢٦٦) قطعة من العاج تمثل ممسرحا مع الأقنعة .لقرن الخامس والسادس الميلاديين .

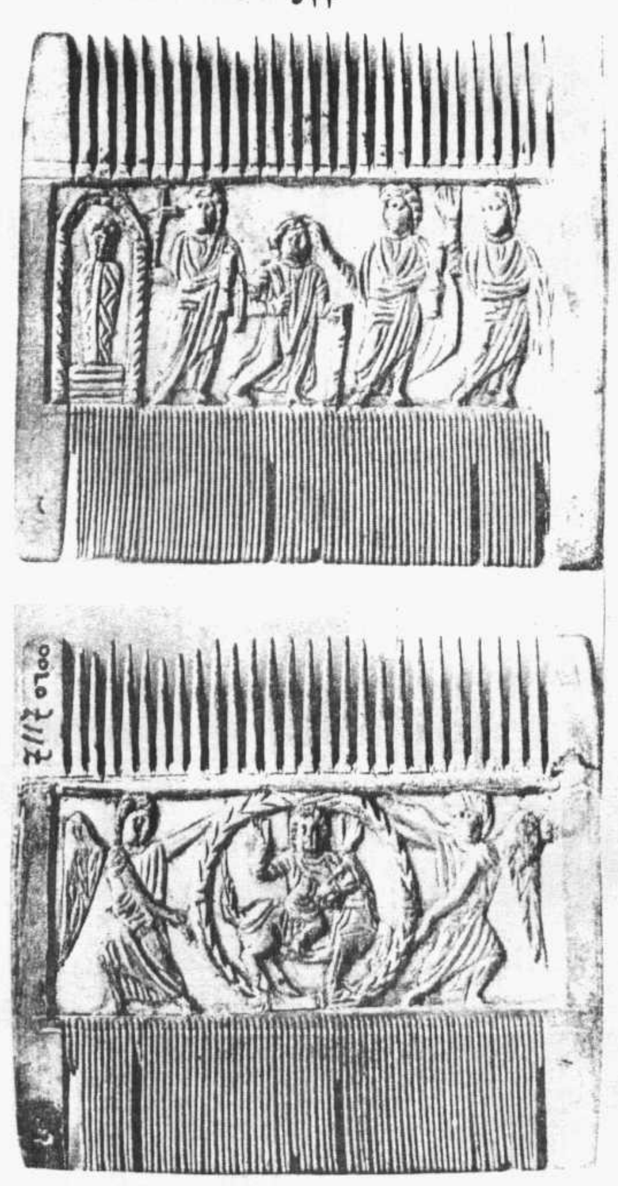


(شكل ٢٦٧) منحوت من العاج تذكاري لأوروبا على الثور زيوس رب الأرباب . متحف بالتموري .
القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٢٦٨) واجهة صندوق من العاج مصور عليه القديس ابو مينا ، منظر الاستشهاد ، ومنظر التقديس، من القرن السادس.

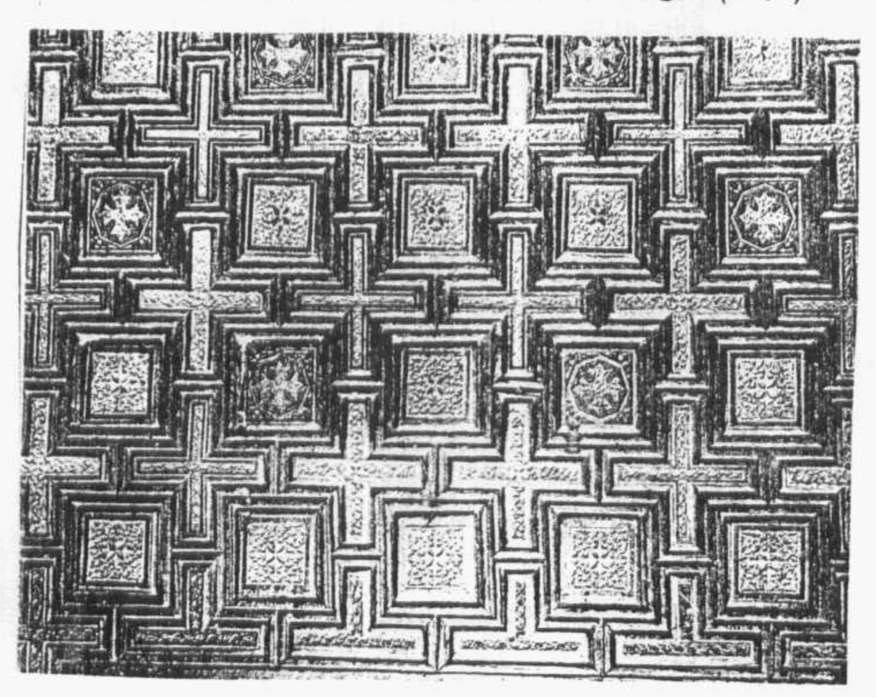




(شكل٢٦٩) مشط من العاج يصور إقامة لعازر من الموت ، على الظهر المسيح بين ملاكين ، من القرن الخامس.

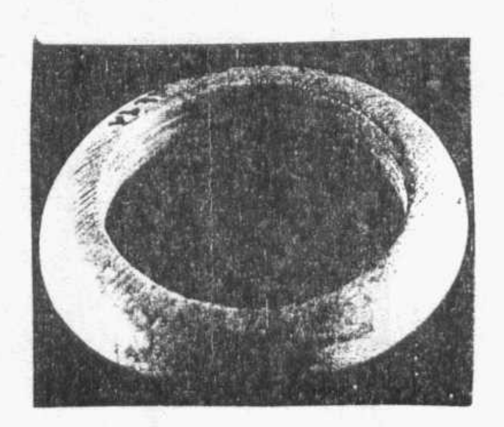


(شكل ٢٧٠) صندوق لحفظ أدوات الزينة من الخشب المطعم بالعاج ، من القرن السادس والسابع ،



(شكل ٢٧١) منظر لحشوات عاجية من القرن السابع

(شكل٢٧٢) خزانة خشبية مطعمة بالعاج فى الكنيسة المعلقة ، القرن العاشر ،



(شكل٢٧٣) اسورة من العاج ، المتحف القبطي ، القرن الرابع ،



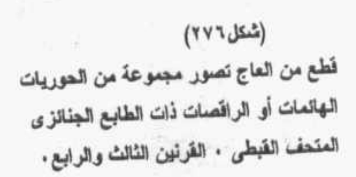
(شكل ٢٧٤) اناء من العاج يصور البشارة ، المتحف القبطى ، القرن العاشر ،



(شكل ٢٧٥) ثلاثة قطع من العاج لمجموعة من ربات الفنون والإلهيين ابوللو وارتيميس ، القرن الخامس







(شكل ٢٧٦)

قطع من العاج تصور مجموعة من الحوريات
الهائمات أو الراقصات ذات الطابع الجنائزى
المتحف القبطى ، القرنين الثالث والرابع .



(شكل٢٧٧)

قطع من العاج تصور مجموعة من الحوريات الهائمات أو الراقصات ذات الطابع الجنائزى المتحف القبطى ، القرنين الثالث والرابع.







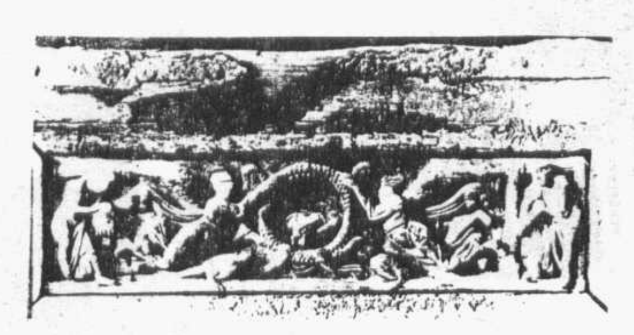
(شكل٢٧٨)
قطع من العاج تصور المرسومة
لطيور وزخارف نباتية وايروس
المتحف القبطى · القرنين الرابعالخامس.



(شكل٢٧٩) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع٠



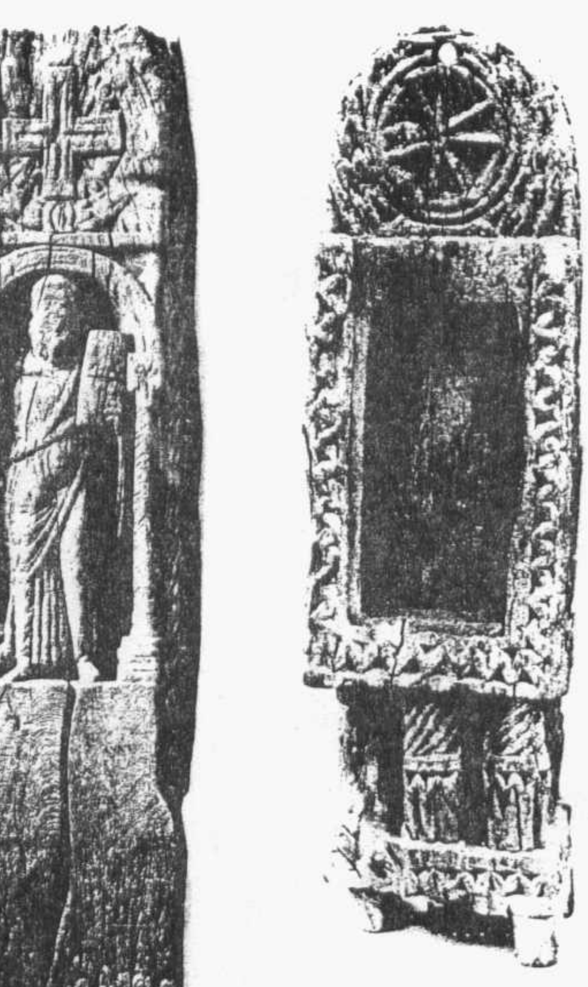
(شكل٢٨٠) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع٠



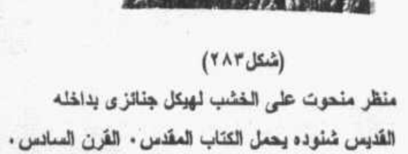
(شكل٢٨١) حشوات منحوته على الخشب من كنيسة الست بربارا٠ القرن السابع ٠



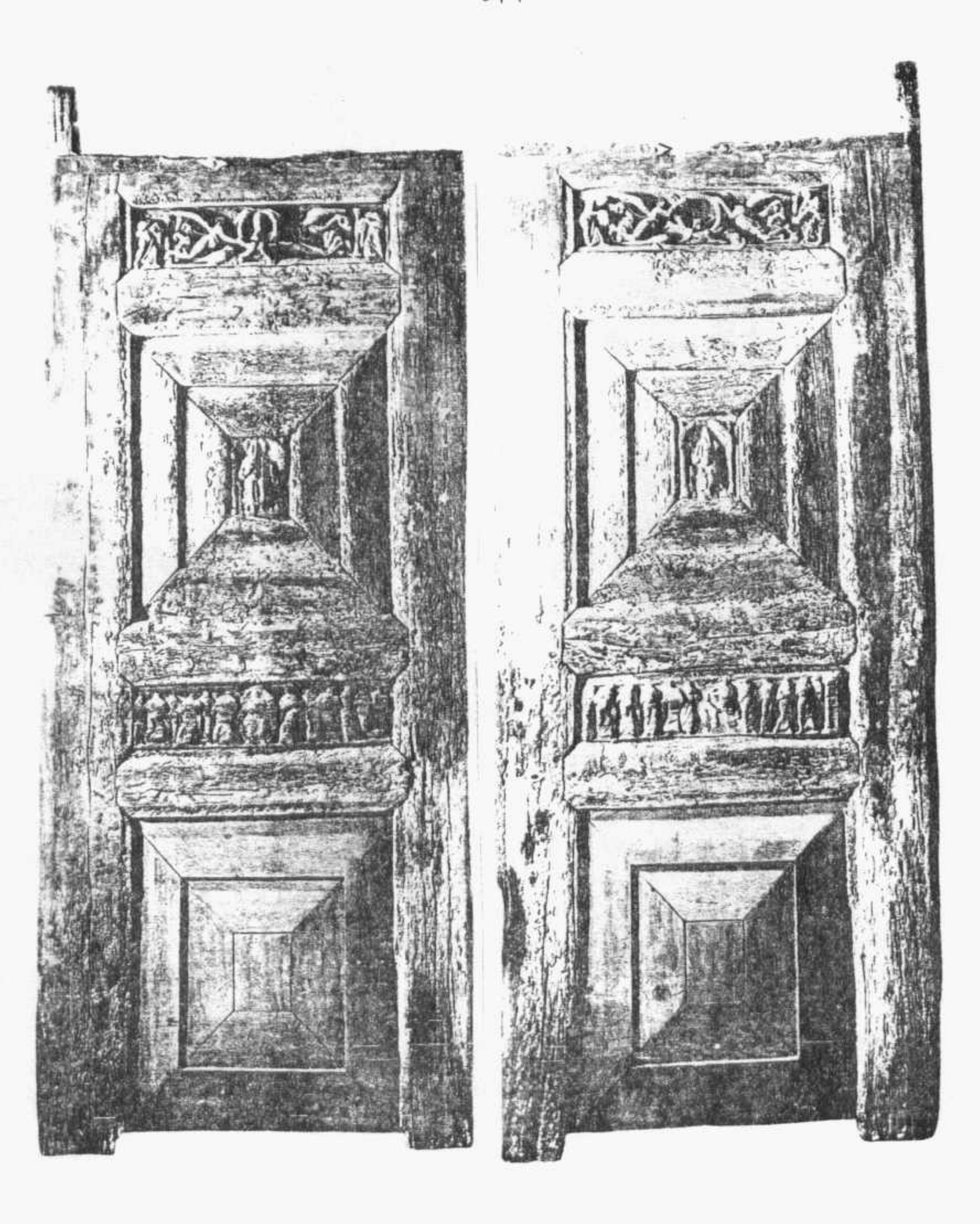
(شكل٢٨٢) منظر منحوت على الخشب لدخول المسيح اورشليم ٠ القرن الخامس



(شكل ٢٨٤)
منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزى بداخله
قديس من باويط. القرن السادس.

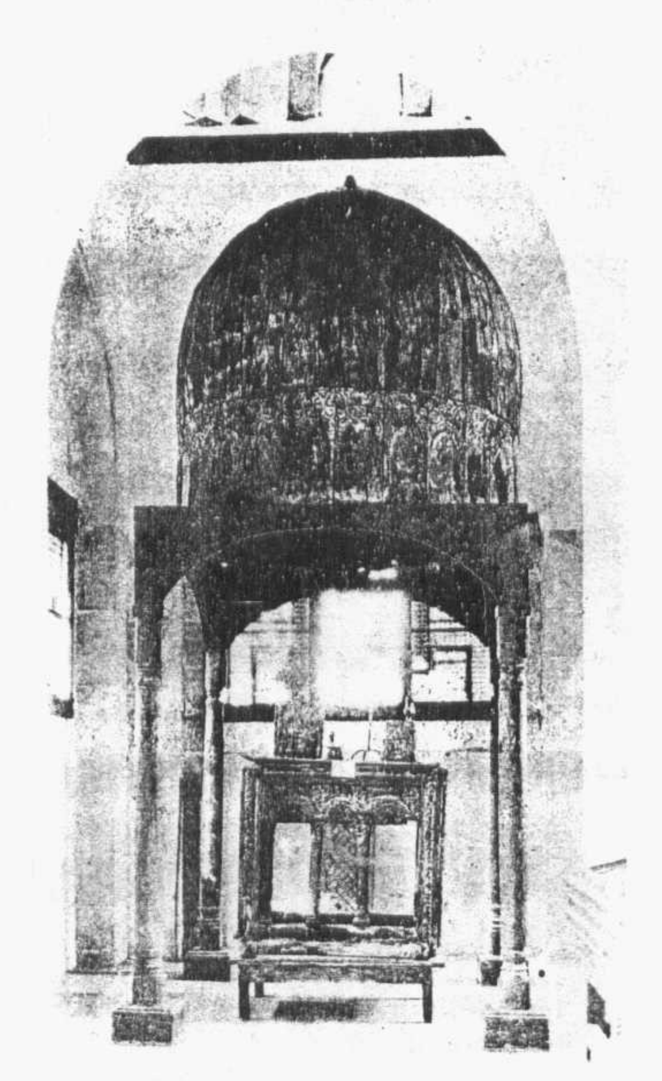


(شكل ٢٨٣)
منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزى بداخله
القديس شنوده يحمل الكتاب المقدس. القرن السادس.



(شكل٢٨٥) باب من الخشب ، كنيسة الست بربارا ،

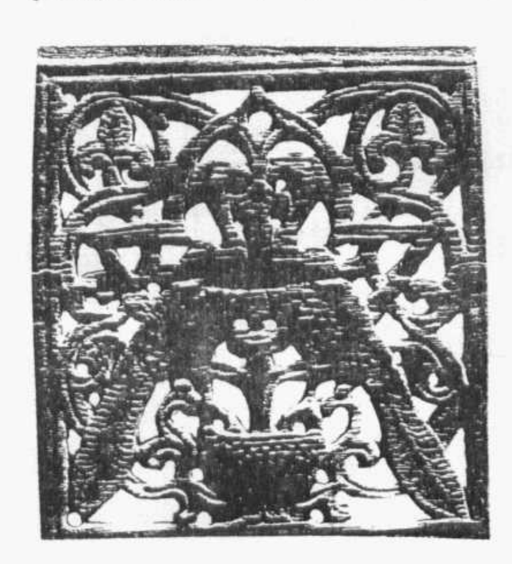
القرن العاشر ،



(شكل ٢٨٦)
قبة منحوتة من الخشب فوق المذبح كنيسة أبى سرجة ، القرن السادس



(شكل٢٨٧) باب من الخشب ، كنيسة الست بربارا ، القرن العاشر



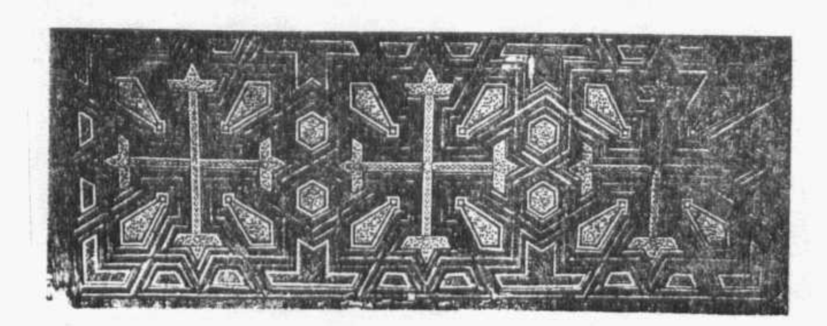
(شكل٢٨٨) تفريعات خشبية لبعض الزخارف النباتية من القرن العاشر .



(شكل ٢٨٩)
لوحة من الخشب من كنيسة ابى سرجة
تمثل القديس جورج الفارس القرن العاشر ٠



(شكل ٢٩٠)
جزء من حجاب كنيسة ابى السيفين ٠
القرن الثانى عشر



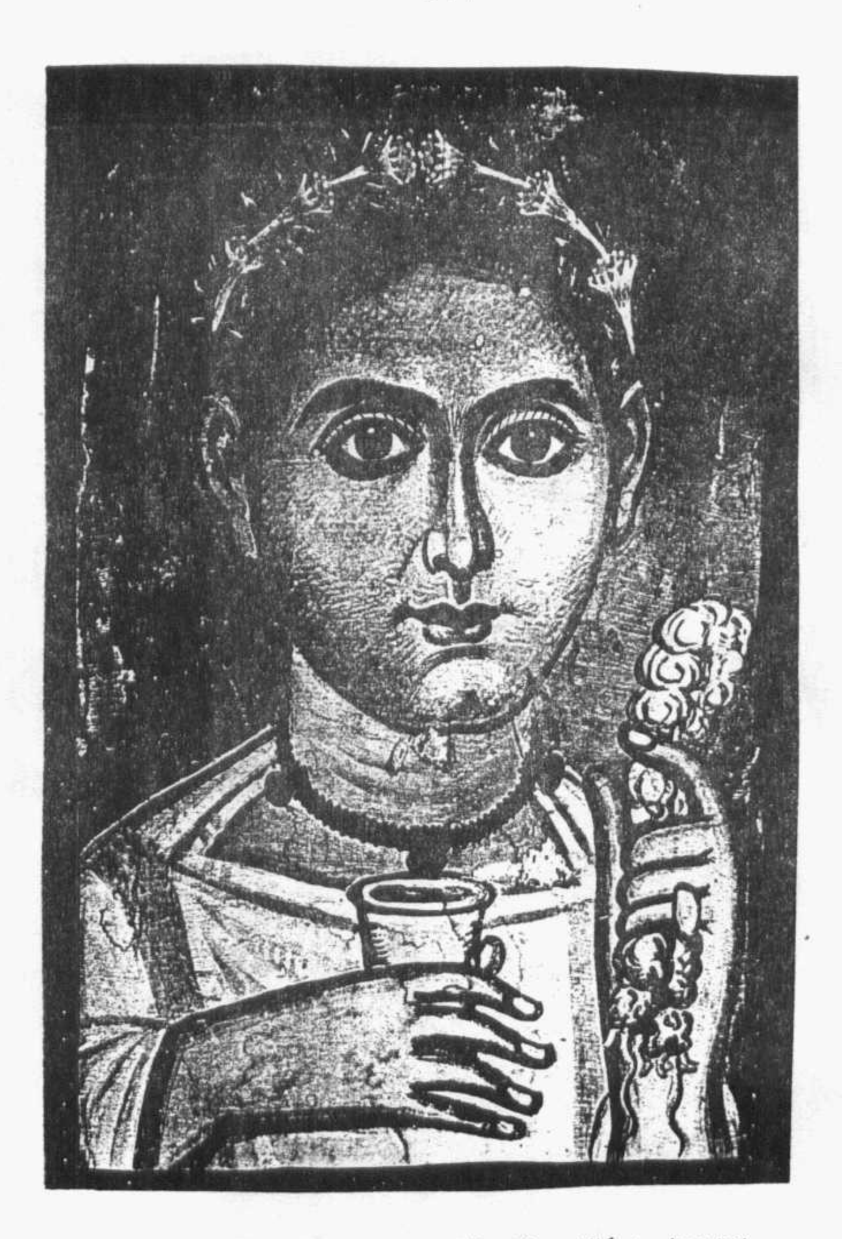
(شكل ٢٩١) حشوة باب من الخشب ٠ القرن الثانى عشر



(شكل٢٩٢) بورترية من الخشب ، جنائزى الطابع ، المتحف القبطى ، لسيده متوفية
منفذ بطريقة التمبرا ،القرنين الثالث والرابع ،



(شكل٢٩٣) بورترية من الخشب ، جنائزي الطابع ، المتحف القبطى ،لملاك مجنح يمثل حالة الانتصار،
منفذ بطريقة التمبرا ،القرنين الثالث والرابع ،



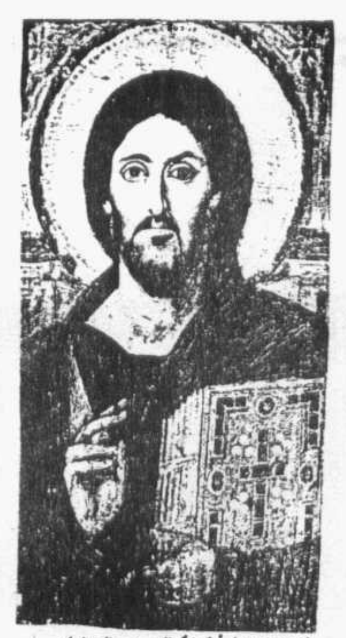
(شكل ٢٩٤) بورترية لفتاه ، جنائزي الطابع ، من هوراه ، الفيوم ، القرن الرابع







(شكل ٢٩٥) نماذج من بورتريهات الفيوم القرنين الثالث والرابع ٠


(شكل٢٩٦) أيقونة المسيح المبارك
يحمل الكتاب المقدس • دير سانت
كاترين • القرن السادس•

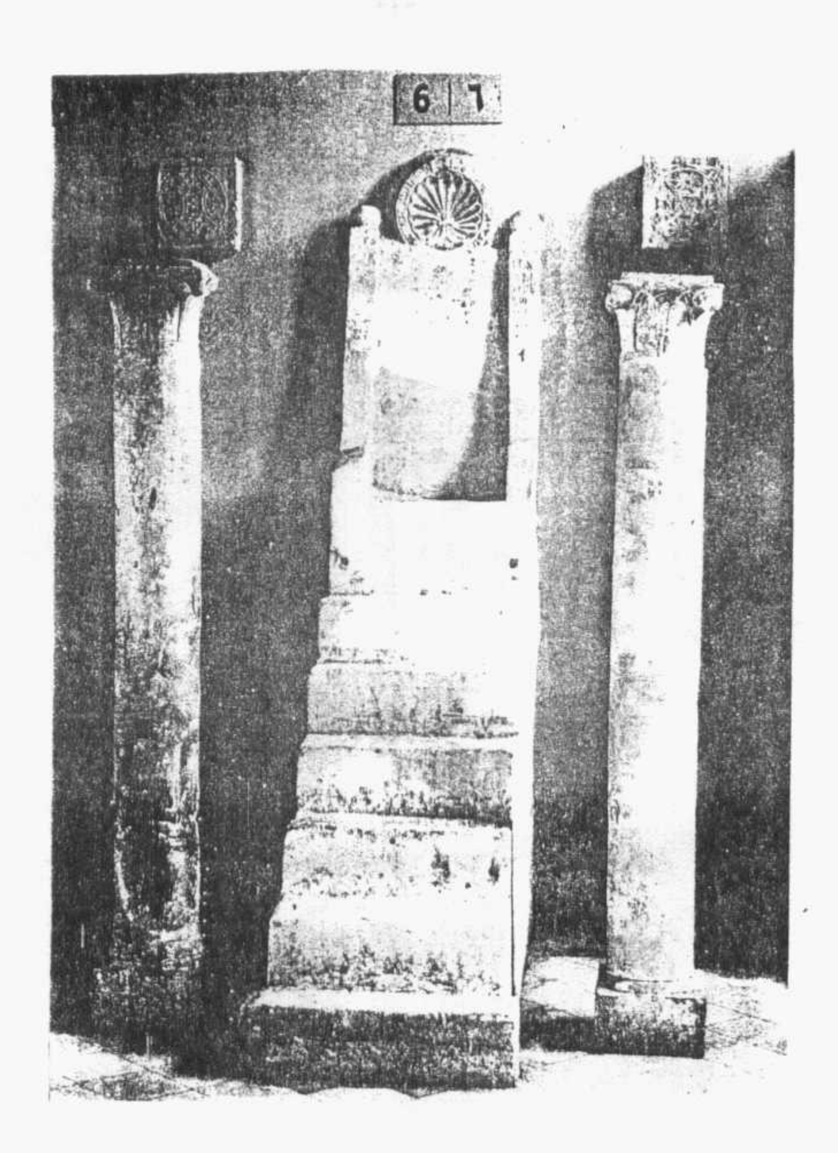

(شكل٢٩٧) أيقونة السيدة العذراء
جالسة فوق العرش• دير سانت
كاترين• منتصف القرن السادس•


(شكل٢٩٨) أيقونة القديس بطرس
دير سانت كاترين • القرن السادس•

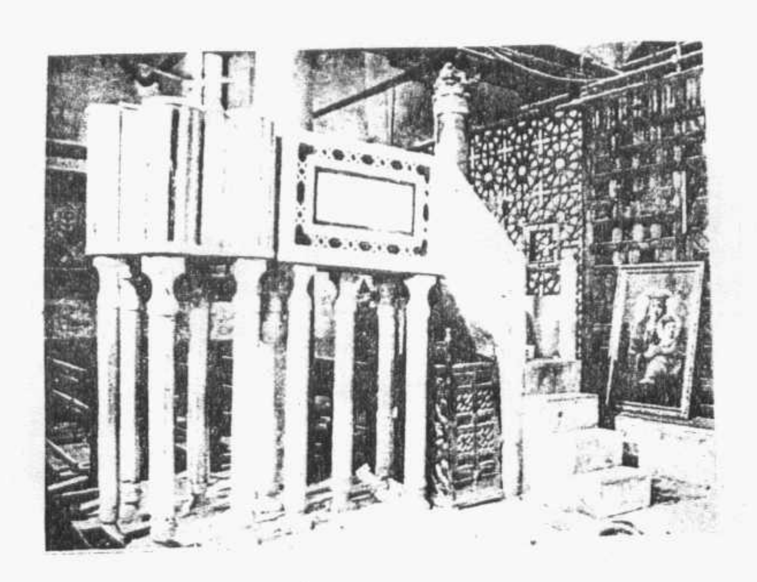

(شكل٢٩٩) أيقونة الفارسين جورج وثيودوروس•
دير سانت كاترين • القرن السادس•



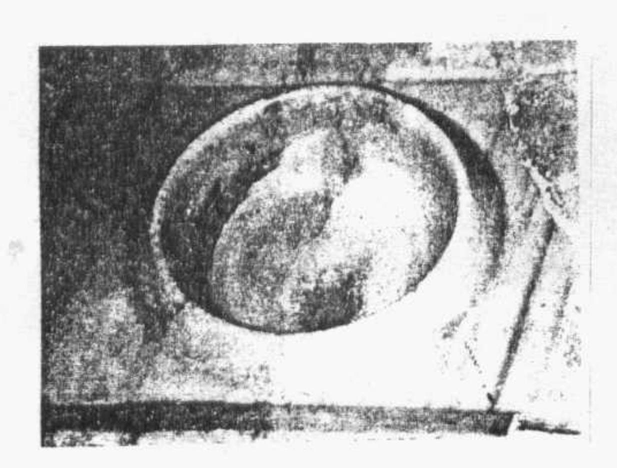
(شكل: ٣٠) أيقونة المسيح المبارك والقديس مينا . القرن السادس والسابع .



(شكل ٣٠١) اقدم منبر من الحجر الجيرى من دير الانبا ارميا ٠ سقارة ٠القرن السادس٠ المتحف القبطى

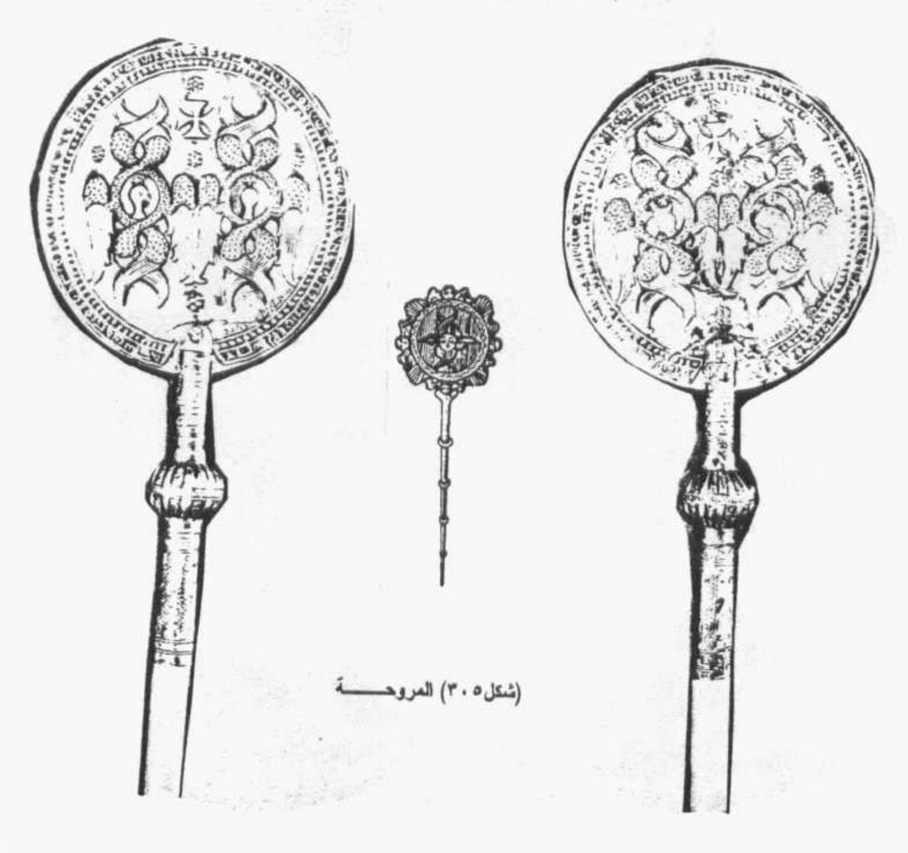


(شكل٣٠٢) الأمبل فى كنيسة المعلقة ، عصر متأخر ،

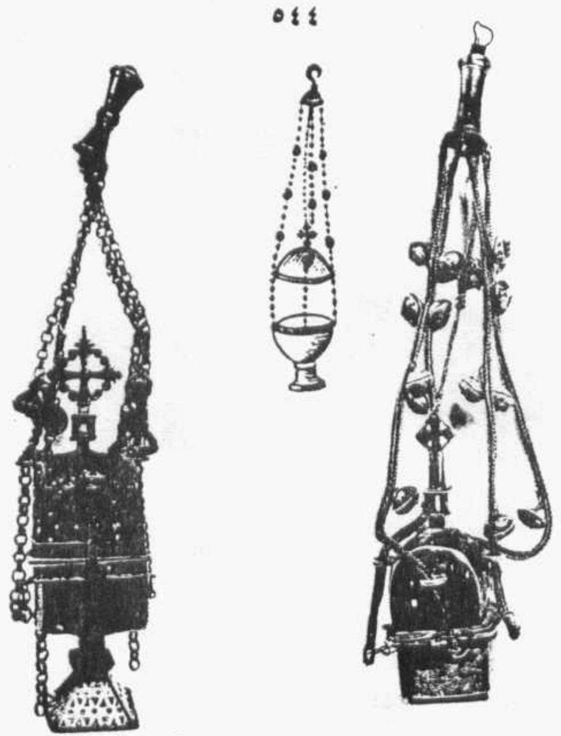


(شكل٣٠٣) اللقان فى دير الانبا البرمواس فى وادى النطرون ، عصر متأخر

(شكل٣٠٤) حوض المعمودية من دير البرموس.



(شكل٣٠٥) المروحـــــة





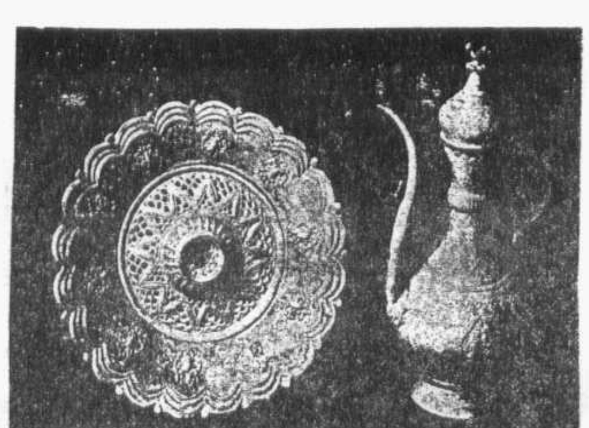
(شكل ٣٠٦) الشـــورية



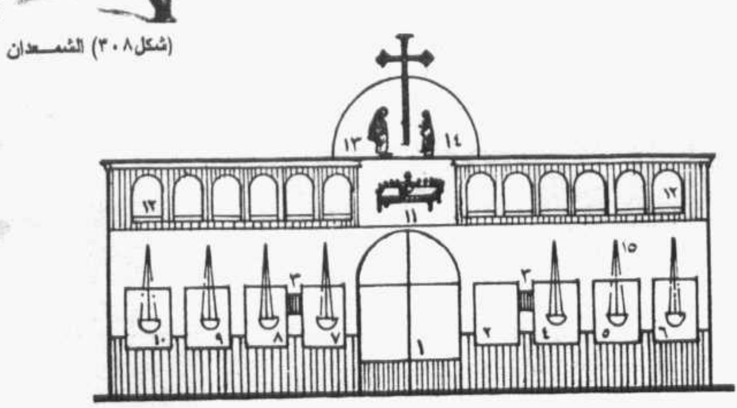
(شكل ٣٠٧) الكـــأس



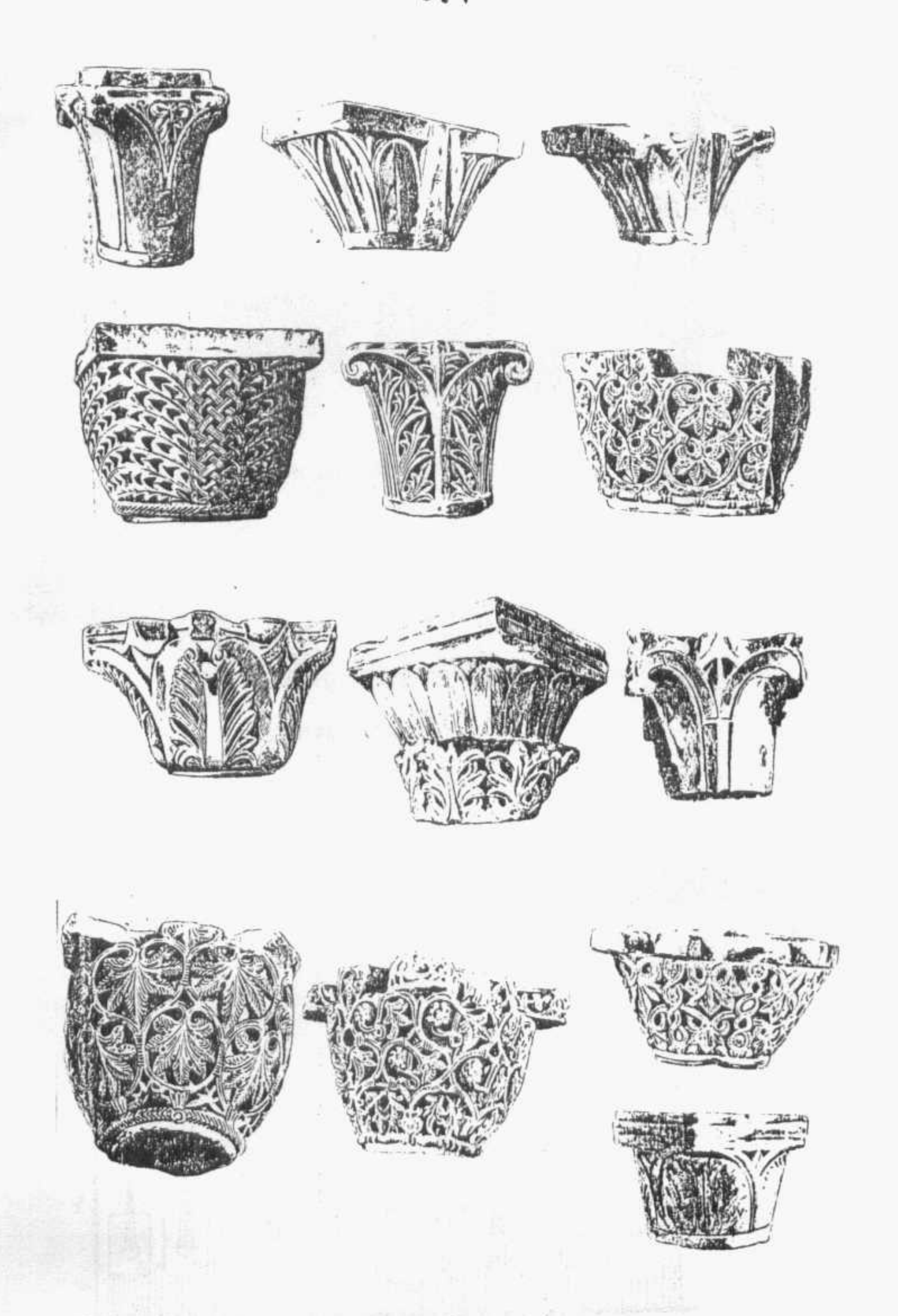
(شكل ٣٠٨) الشمعدان



(شكل ٣٠٩) الكأس والطشت



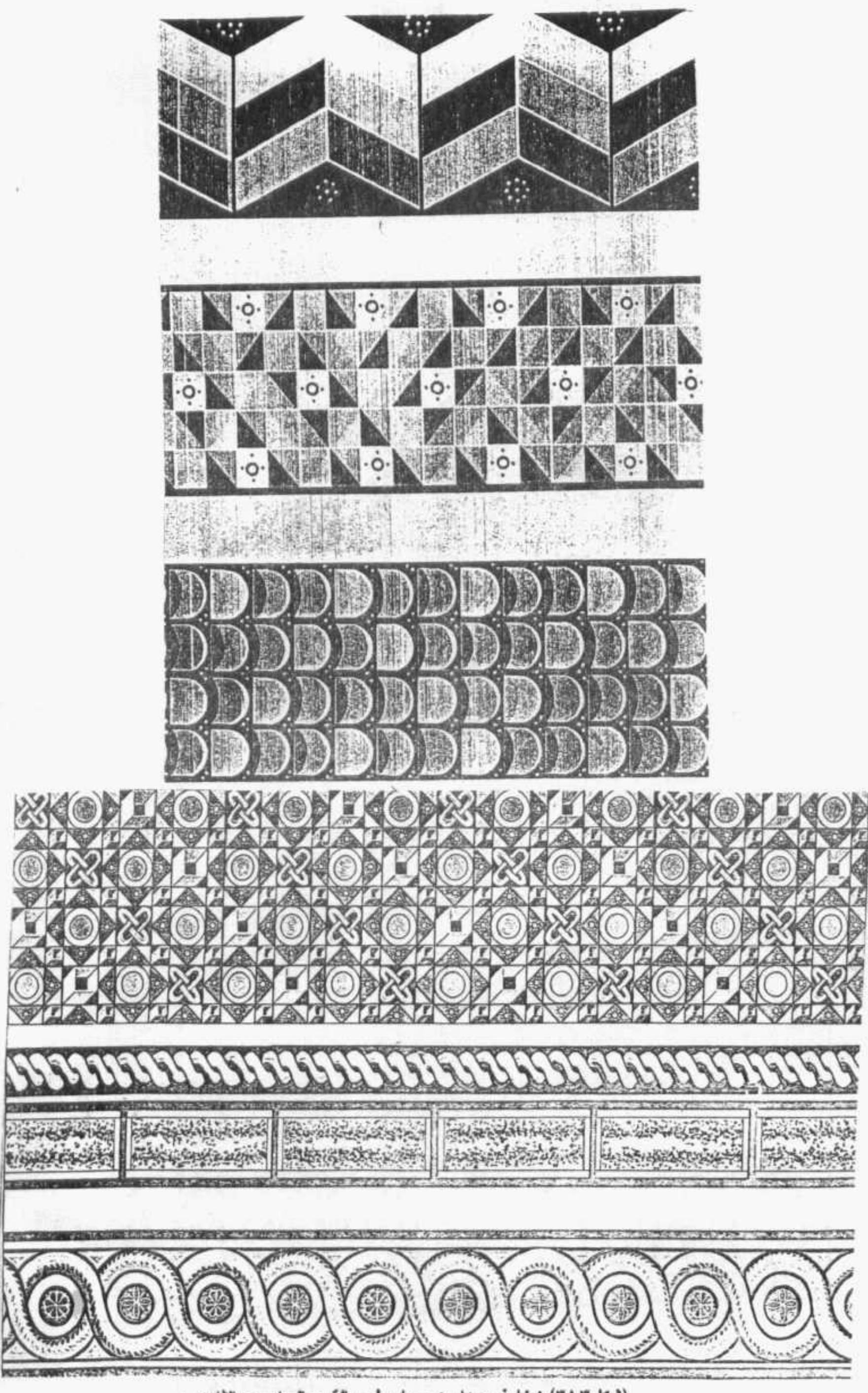
(شكل ٣١٠) حامل الأيقونات



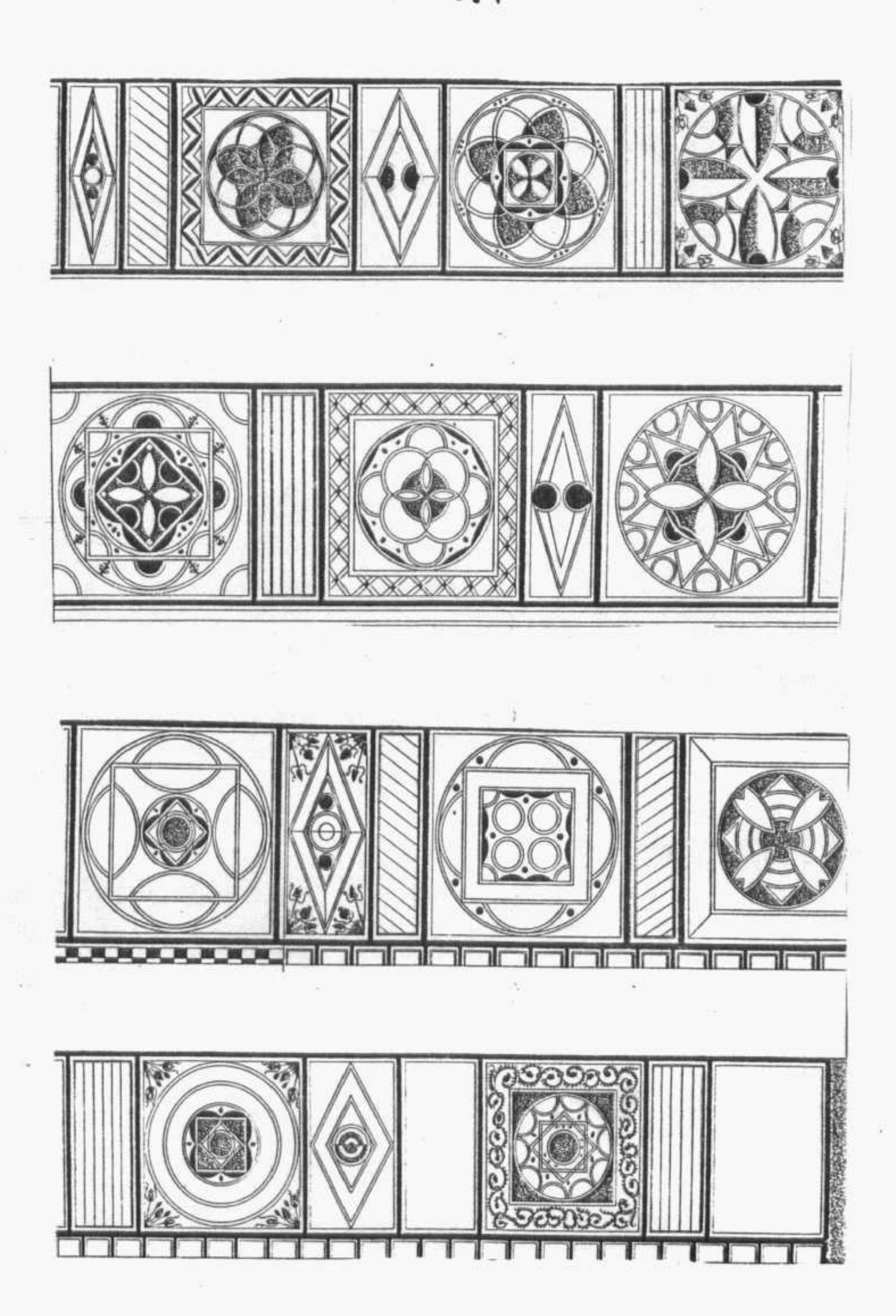
(شكل ٣١١) نماذج لزخارف تيجان الأعمدة من دير ارميا بسقارة ، القرن السادس ،



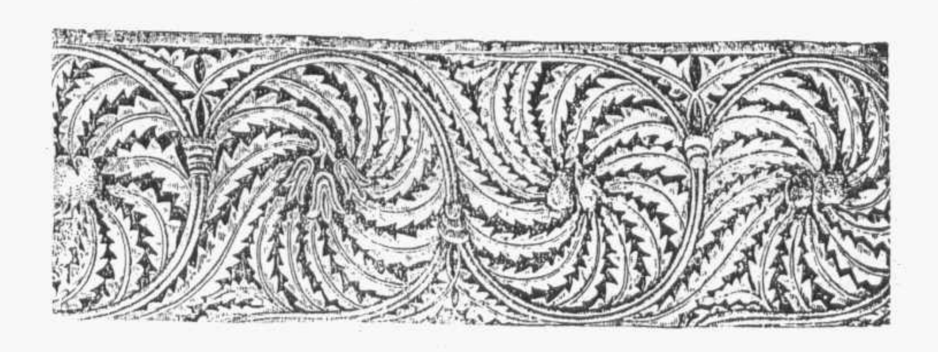
(شكل٣١٢) زخارف جداريه ، باويط ، القرن السادس والثامن ،

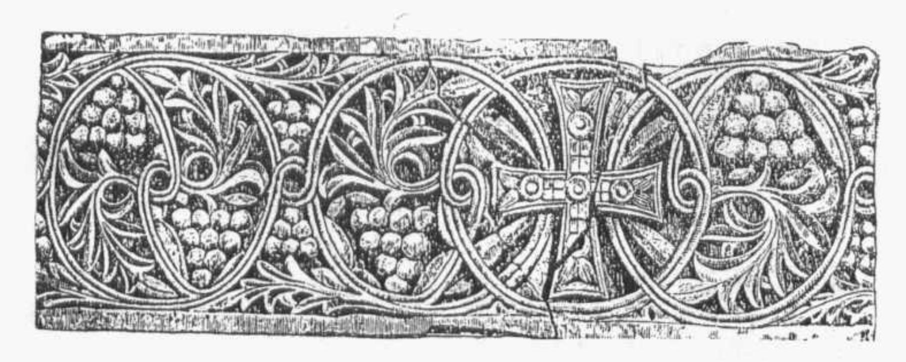


(شكل٣١٣) زخارف جداريه . باويط . القرن السادس والثامن .



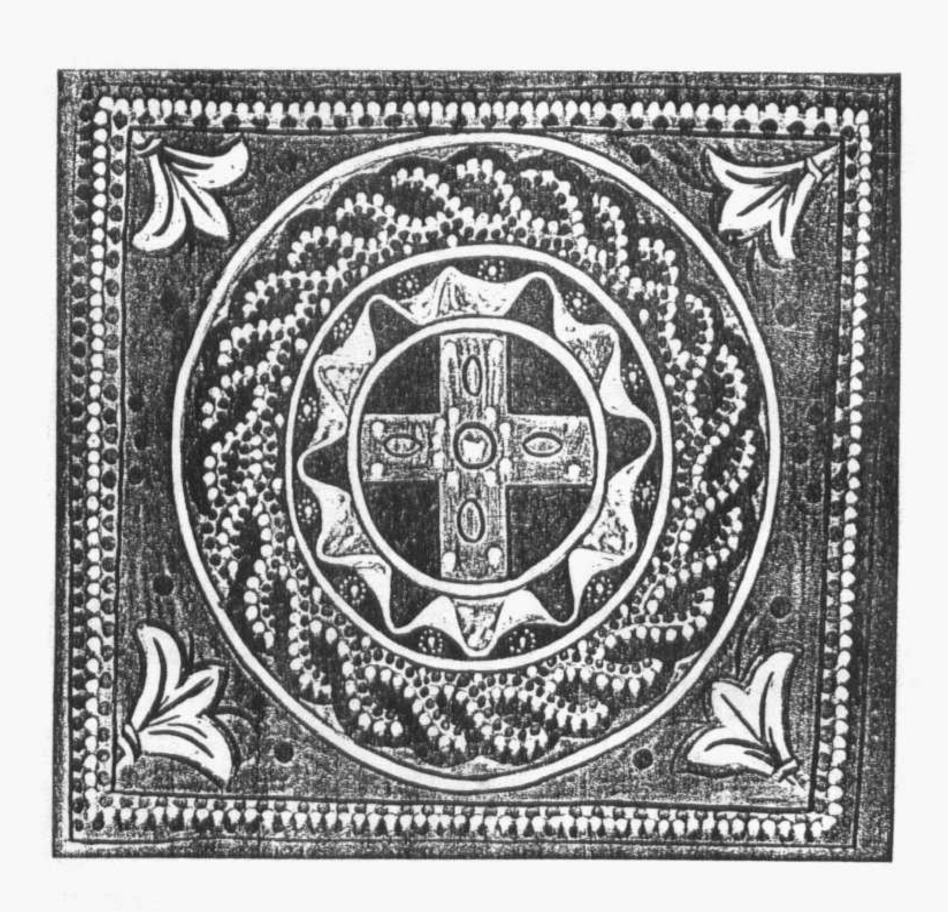
(شكل٣١٤) زخارف جدارية ، باويط ، القرن الثامن ،







(شكل ٣١٥) زخارف نحتية . باويط . القرن السابع والثامن .



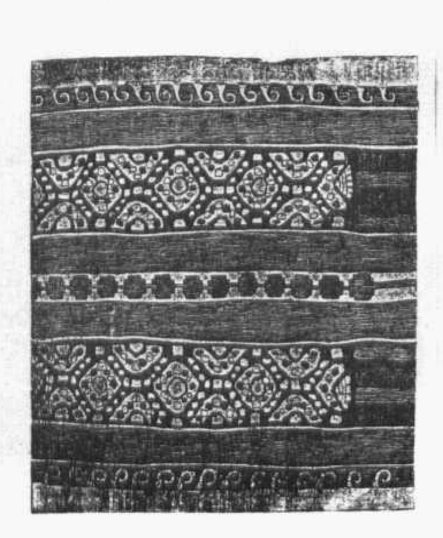
(شكل٣١٦) زخارف جدارية ،كاليا ، القرن السادس ،



(شكل ٣١٧) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .







(شكل٣١٨) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .





(شكل٣١٩) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس ،



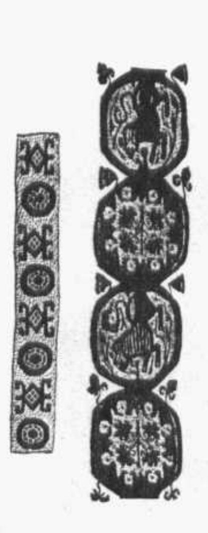




(شكل ٣٢٠) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس .

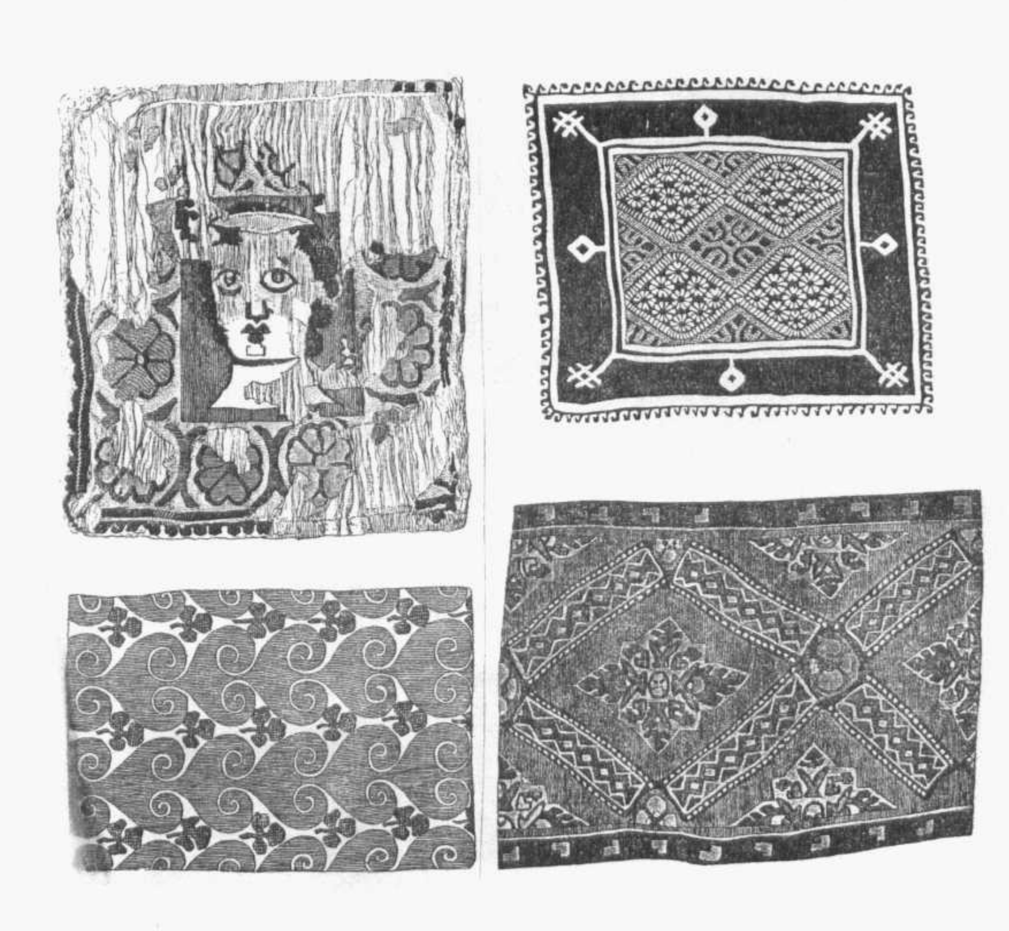




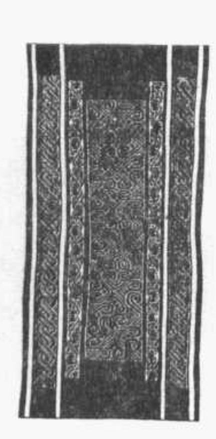


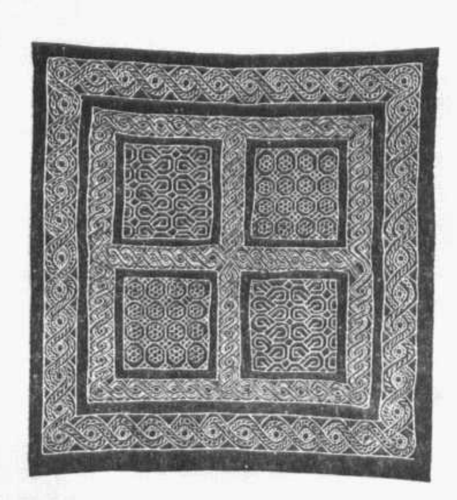


(شكل ٣٢١) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .



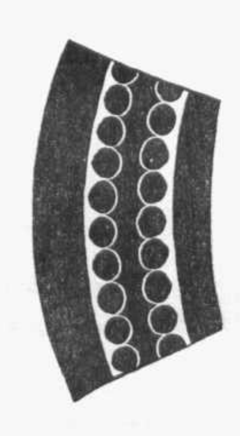
(شكل ٣٢٢) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس ٠

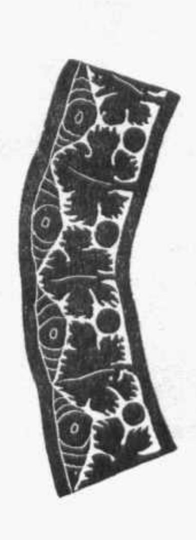



(شكل٣٢٣) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس .









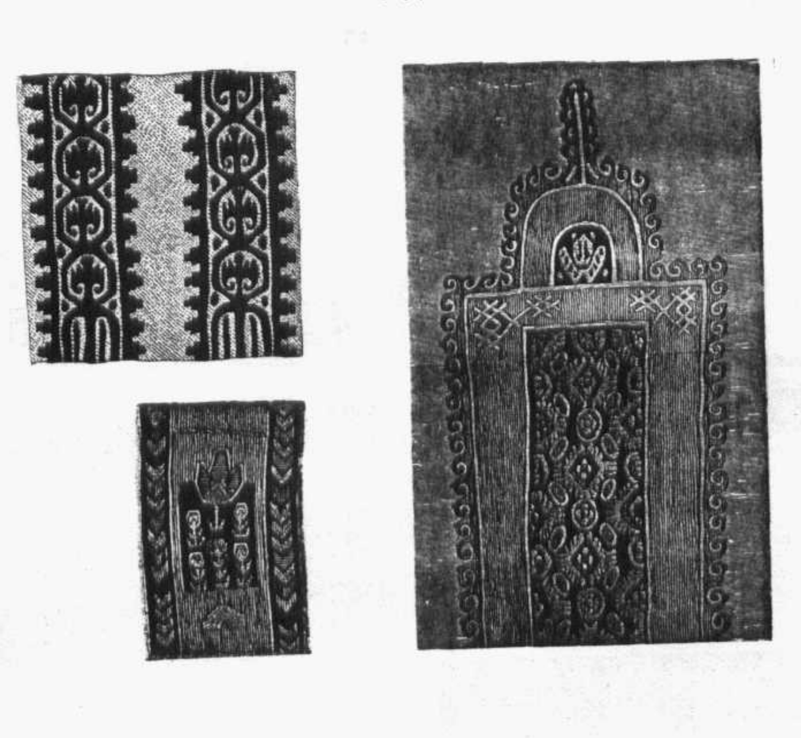
(شكل ٣٢٤) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس



(شكل٣٢٥) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .



(شكل ٣٢٦) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس .





(شكل٣٢٧) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس ،

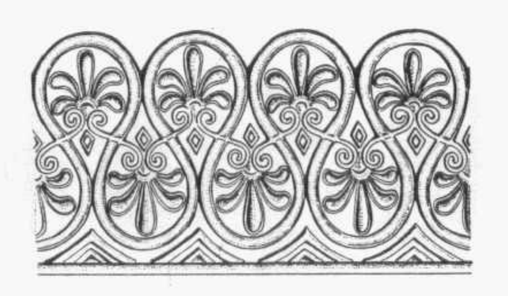


(شكل٣٢٨) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس ،



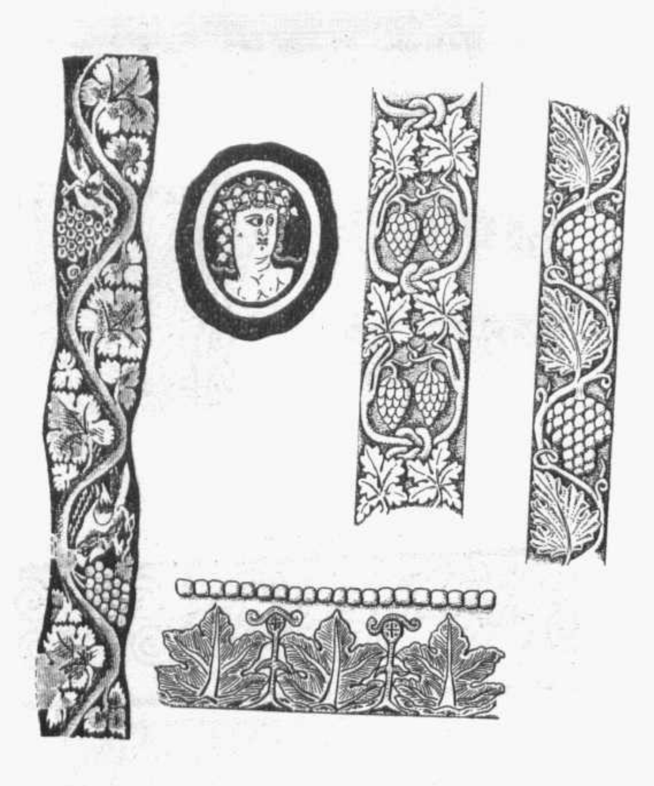


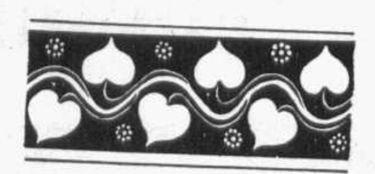






(شكل ٣٢٩) زخارف معمارية القرنين الرابع والخامس.



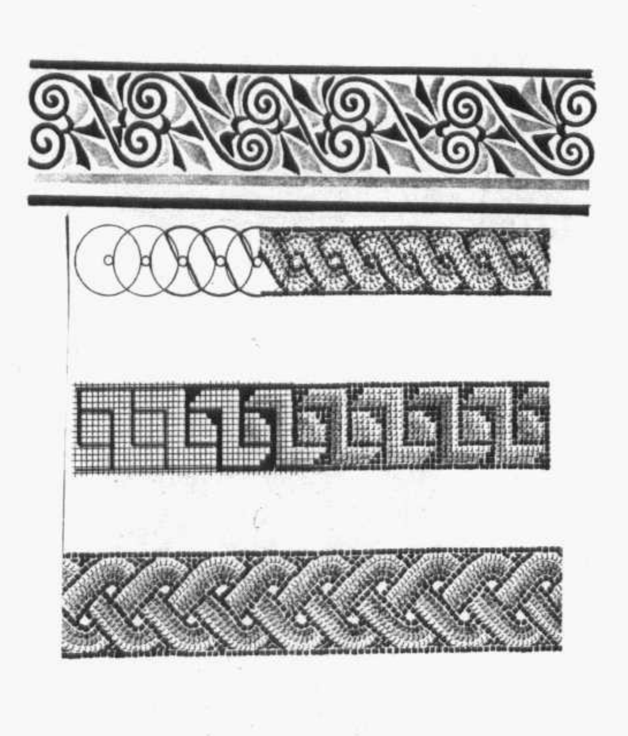


(شكل ٣٣٠) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس .



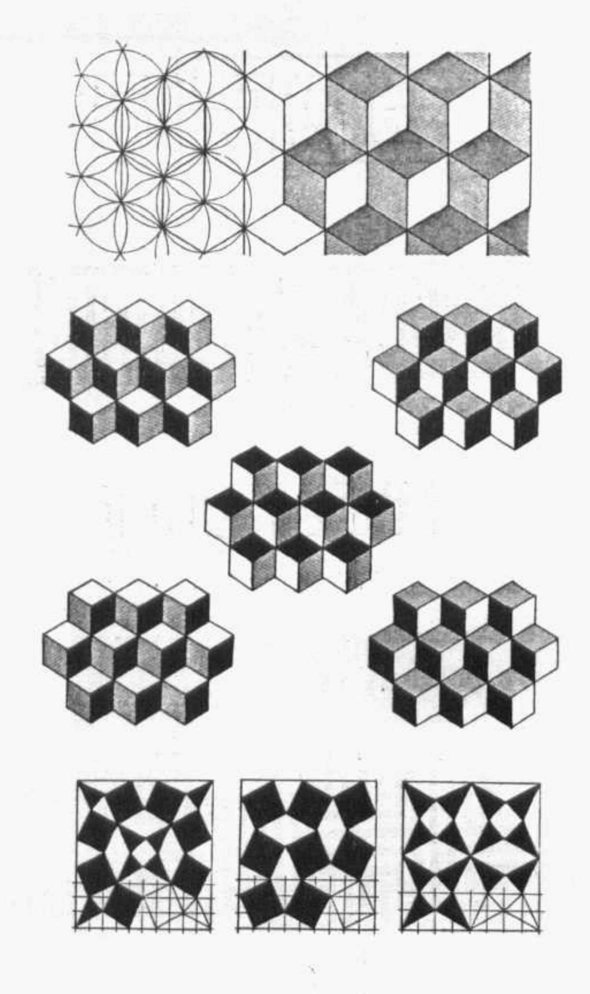


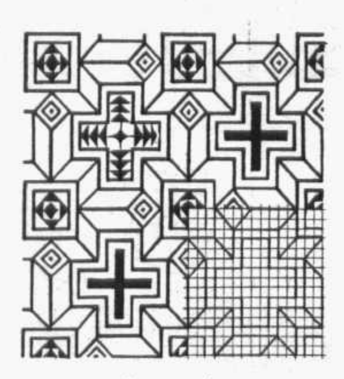




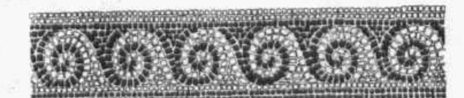


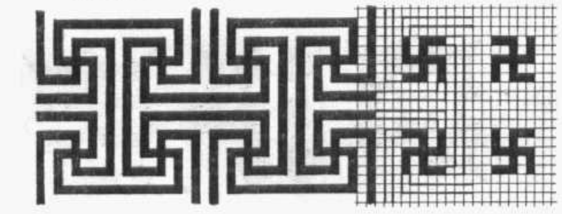
(شكل ٣٣١) زخارف معمارية القرنين الرابع والخامس.





(شكل٣٣٢) زخارف جدارية ــ معمارية القرنين الرابع والخامس.



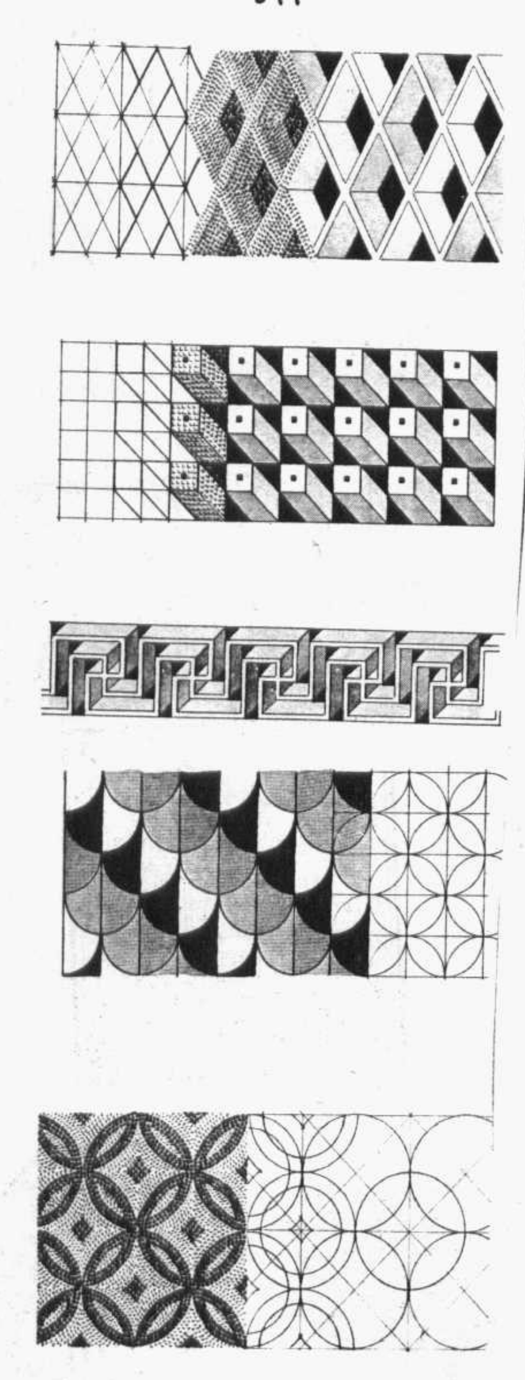




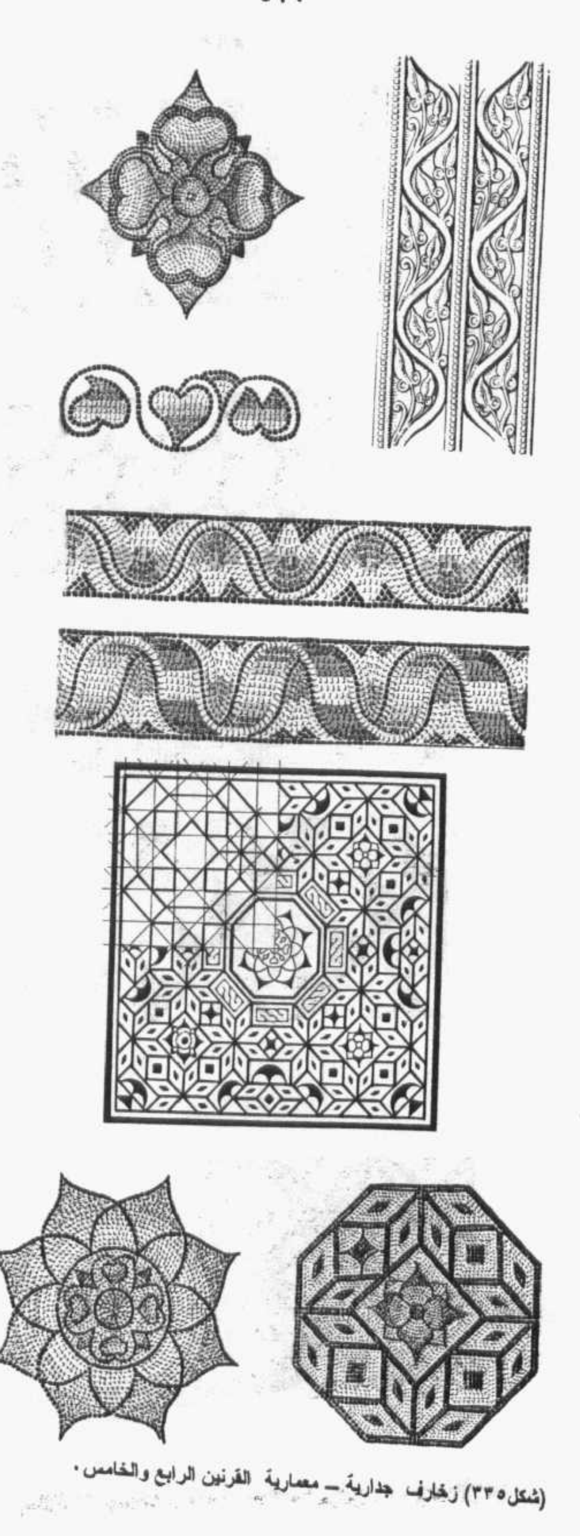




(شكل ٣٣٣) زخارف جدارية ـ معمارية القرنين الرابع والخامس.



(شكل ٣٣٤) زخارف جدارية ـ معمارية القرنين الرابع والخامس.



(شكل ٣٣٥) زخارف جدارية ــ معمارية القرنين الرابع والخامس.





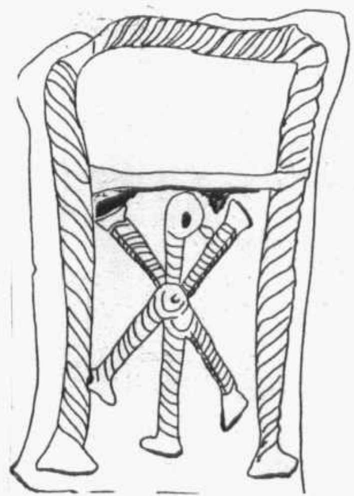




(شكل٣٣٦) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس



(شكل٣٣٧) انوبيس رمز العالم الآخر



(شكل٣٣٨) زخارف، لشاهد قبر عليه رمز الصليب القرنين الرابع و الخامس



(شكل٣٣٩)

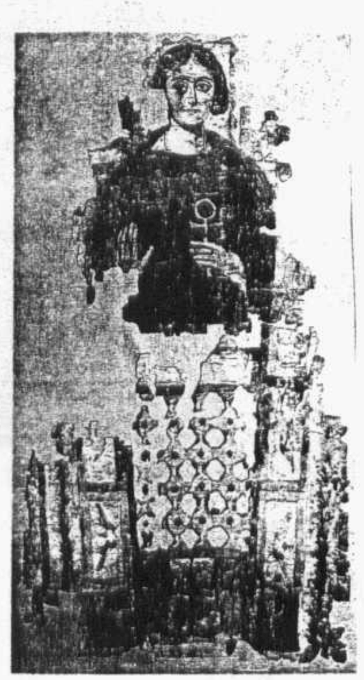
شاهد قبر من ارمنت او انتينوى (؟)، محفوظ فى المتحف القبطى تحت رقم 8668، مقاس ٣٥×٦٧، والشاهد من الحجر الجيرى يمثل مدخل جمالونى الشكل ذ سرو دائرية مفرغة ومزودة بفروع نباتية ، والافريز العريض اسفل المثلث الجمالونى به نقش باللغة اليونانية TABNOYTEII ويبدو ان الجزء السفلى كان معلق به لوحة بها اسماء المتوفين ولكنها نزعت عن عمد ، نلاحظ ان فى وسط اللوحة صليب وعلى جانبيه صليب بعلامة عنخ، مما يؤكد ان لكل منهما وظيفة طقسية جنائزية.

المتحف القبطى .   القرنين الثالث - الرابع .م.

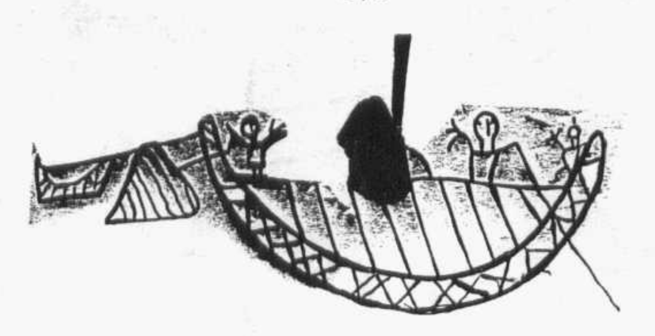


(شكل ٣٤٠)

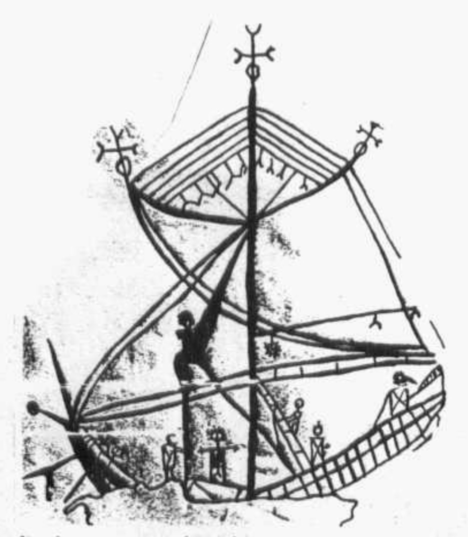
بورترية لمتوفى بين صور للإله سرابيس والإله إيزيس ، بالتمبرا ، نموذج للتراكيب المختلطة فى العقيدة المصرية فى العصر الروماني المتأخر ، يحتمل ان يكون الرجل غنوسى العقيدة وذلك لما يحمله من رموز مثل النبات المسري الخاص بالطابع الجنائزى فى العقيدة الغنوسية المبكرة ، متحف POUL GETTY ماليبو ،القرن الثالث ،



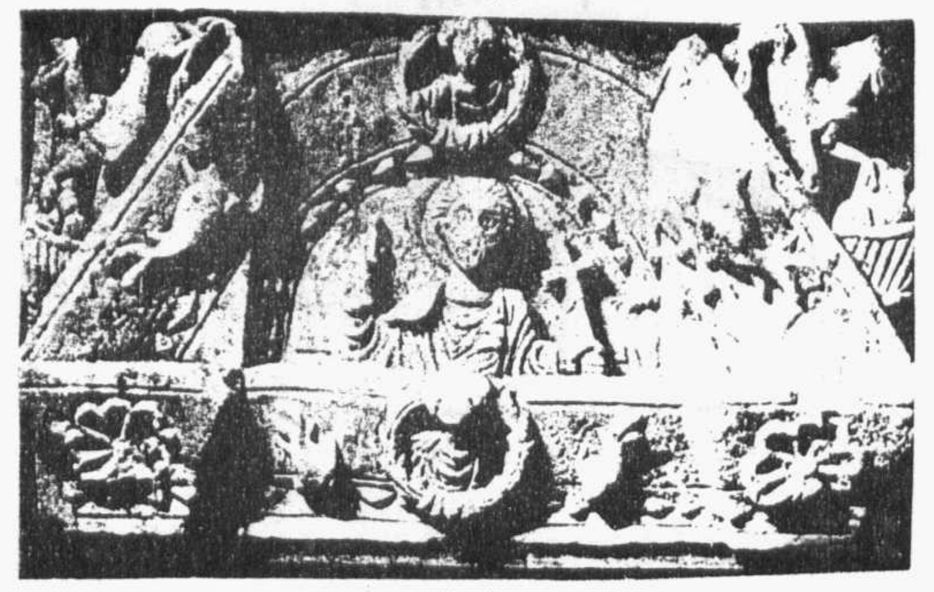
(شكل ٣٤١) بورترية لسيدة متوفية تمسك بصليب عنخ ناحية صدرها ، اكتشفها جايت فى مدينة انتينوى ، متحف اللوفر منتصف القرن الثالث ،نهاية الرابع



(شكل٣٤٢) زخارف جدارية لرمزية سفينة الخلاص ، البجوات ، القرن الخامس ،

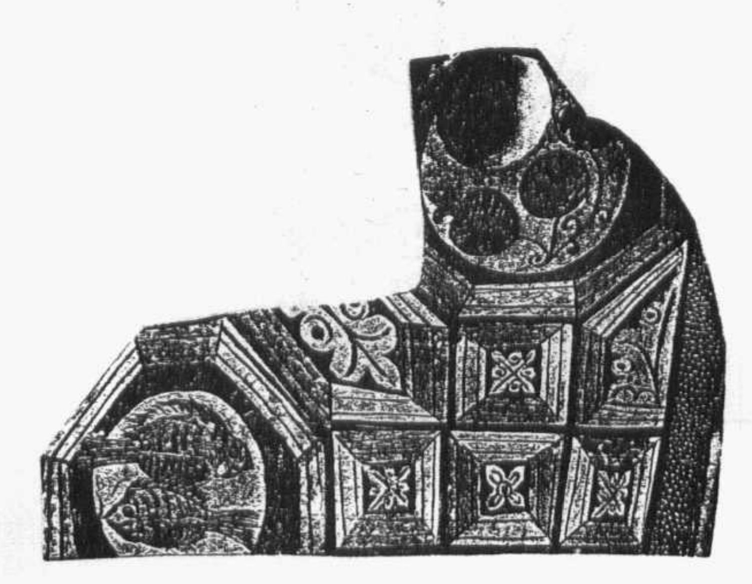


(شكل٣٤٣) زخارف جدارية لرمزية سفينة الخلاص ، باويط، القرن الخامس والسادس،

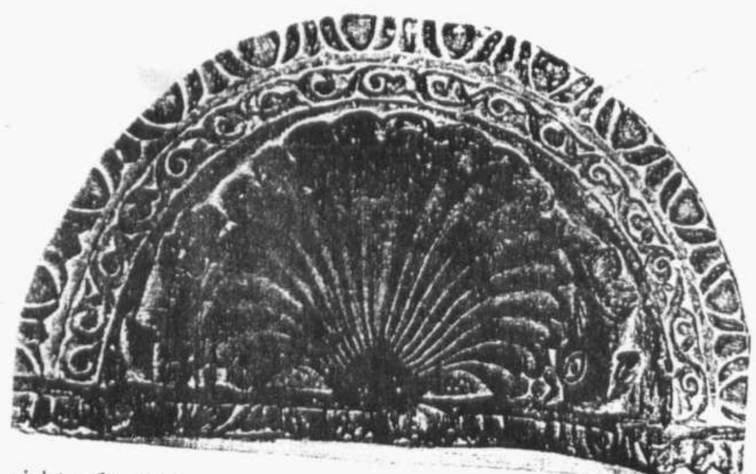


(شكل ٣٤٤)

حنية مسيحية مـن مجموعـة مريت بطـرس غـالى بـالمتحف القبطـى ، تمثـل مجموعـة مـن الرمـوز الغنوسية تحيط بعملية انبثاق السيد المسيح ويرمز الى لاهوتـه وناسوته . النصـف الاول مـن القـرن الرابع .م



(شكل ٣٤٥) زخارف جدارية لرمزية الفواكة والاسماك ٠ كوم ابو جرجا ٠ القرن السادس



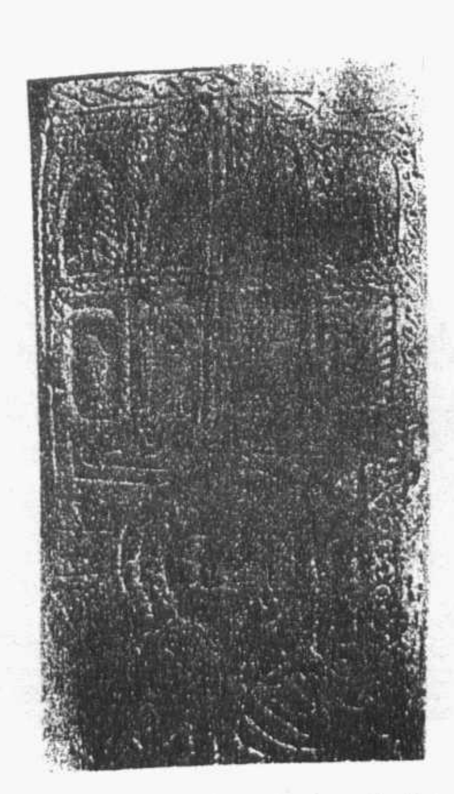
(شكل ٣٤٦) قطعة نحتية من المتحف القبطى تمثل جزء من ديكور كنيسة من اهناسيا وزخرفة بزخارف الصدفة الرومانية والبيضة والسهم وهى من المؤثرات النحتية الهلينستية .
المتحف القبطى . اهناسيا. القرن الرابع .م.



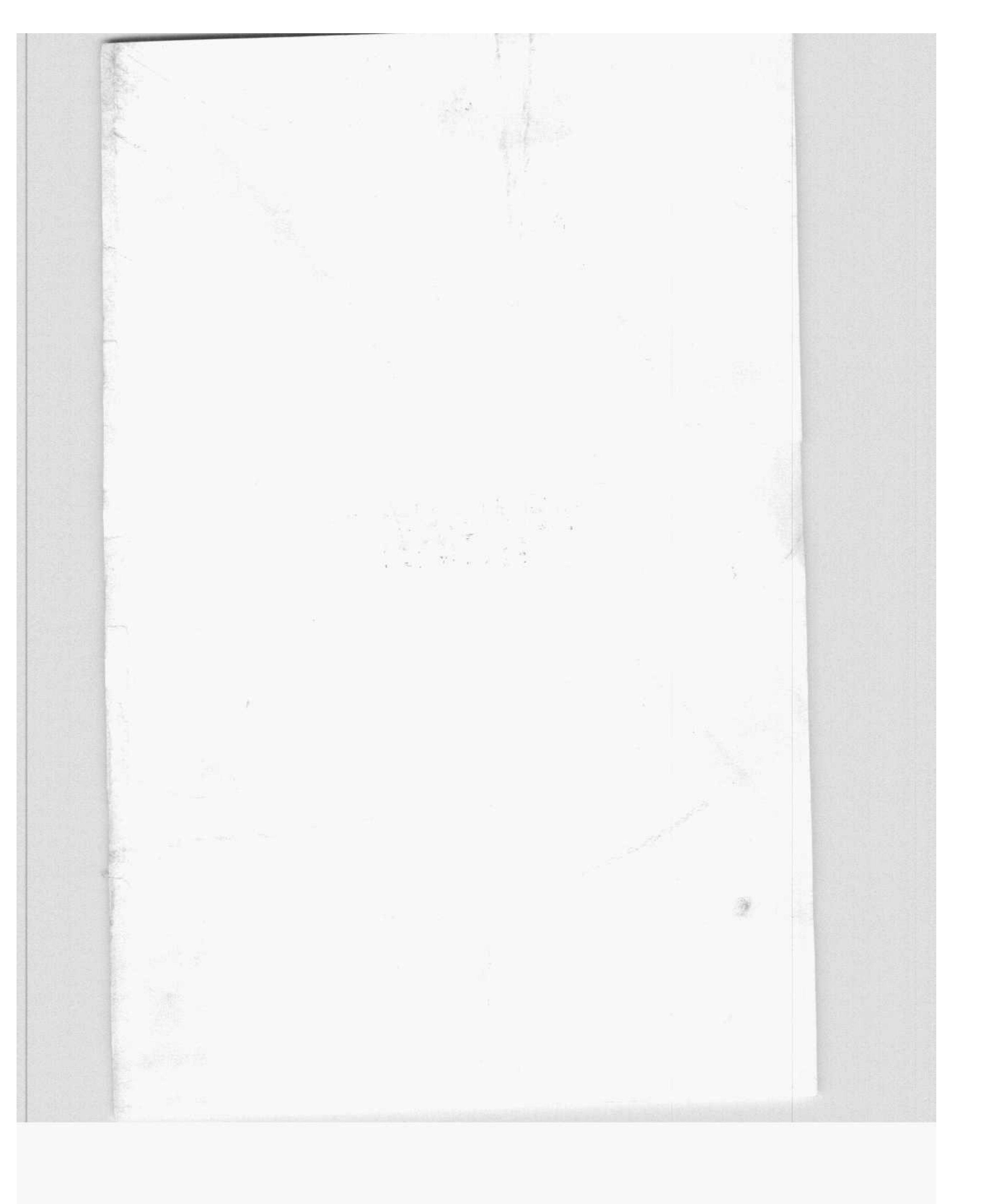
(شكل ٣٤٧) شاهد قبر من الفيوم . المتحف القبطى . القرن الرابع (؟)



(شكل٣٤٨) شاهد قبر من الجيزة، المتحف القبطى ، القرن الرابع والخامس



(شكل ٣٤٩) شاهد قبر من الجيزة ، المتحف القبطى ، القرن الرابع والخامس



رقم الإيداع في دار الكتب
٢٠٠٠/٣٦٥١